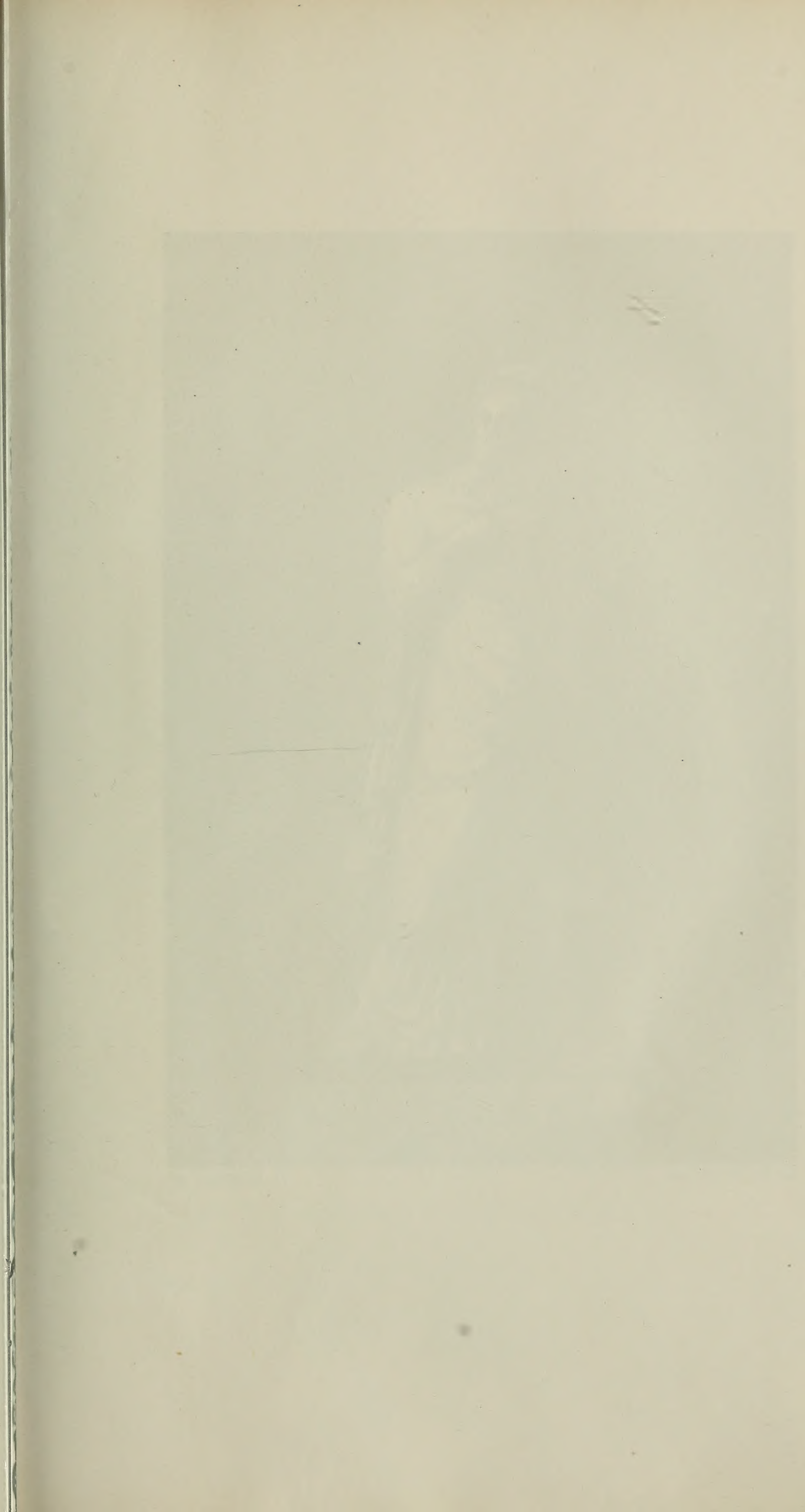
HISTOIRE

DE LA

CÉRAMIQUE





Ed GARNIER del^t F. MEAULLE sc

Pl. I.

Statuette en terre cuite de Tanagra.

(Coll. de M. Lécuyer, à Paris.)

HISTOIRE
DE LA
CÉRAMIQUE

POTERIES, FAIENCES ET PORCELAINES

CHEZ TOUS LES PEUPLES
DEPUIS LES TEMPS ANCIENS JUSQU'A NOS JOURS

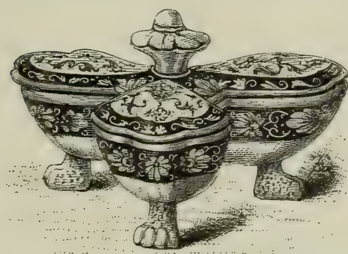
PAR

ÉDOUARD GARNIER

ANCIEN ATTACHÉ A LA CONSERVATION DU MUSÉE DE SÈVRES (1871-1879)
SECRÉTAIRE DE LA SECTION DE CÉRAMIQUE AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
ATTACHÉ A LA DIRECTION DES BEAUX-ARTS

PRÉFACE DE M. PAUL GASNAULT

ILLUSTRATION D'APRÈS LES DESSINS DE L'AUTEUR
GRAVURE DE TRICHON



TOURS

ALFRED MAME ET FILS, ÉDITEURS

M DCCC LXXXII



PRÉFACE

La passion de la collection, si prodigieusement développée de nos jours, n'est point chose nouvelle.

La Bruyère a consacré aux collectionneurs de son temps, aux *curieux,* comme on disait alors, les premières pages de son chapitre : *De la Mode.* Sa verve satirique et chagrine s'est exercée sans réserve et sans pitié sur les travers, assez innocents en somme, de ces monomanes infortunés. Il en a fait de véritables grotesques, dont les ridicules touchent parfois à l'odieux.

Par un sentiment de confraternité rétrospective, nous aimons à supposer qu'il y a dans ces peintures outrées quelque injustice, ou tout au moins quelque excès de rigueur. Toutefois, dans cette galerie de fâcheux et d'excentriques, on ne ren-

contre, hâtons-nous de le dire, aucun amateur de faïences ni de porcelaines. A quel hasard favorable la céramique doit-elle d'avoir échappé aux sarcasmes, aux rudesses du peu indulgent moraliste? Nous ne saurions l'expliquer. Mais, sans tirer autrement vanité d'une exception qui n'est sans doute qu'un oubli, nous constatons le fait avec une certaine satisfaction.

Notre cas particulier n'étant point mis en cause, nous n'avons pas à nous inquiéter outre mesure des boutades de cet implacable ennemi de la curiosité. Nous n'en prendrons pas moins la liberté de retenir un passage de son réquisitoire, qui nous semble bon à citer :

« Un troisième que vous allez voir vous parle des curieux ses confrères, et surtout de Diognète. Je l'admire, dit-il, et je le comprends moins que jamais; pensez-vous qu'il cherche à s'instruire par les médailles, et qu'il les regarde comme des preuves parlantes de certains faits, et des monuments fixes et indubitables de l'ancienne histoire? Rien moins.... »

Le curieux à qui ce sage discours est prêté est, dit-on, le P. Ménétrier, le savant jésuite. Quoi qu'il en soit, « ce satirique parle juste et se fait écouter, » comme dit plus loin la Bruyère d'un autre de ses personnages, et ce n'est pas aux seuls

amateurs de médailles, aux seuls collectionneurs du XVIIe siècle, que le reproche pourrait être adressé. La race des Diognète n'est point éteinte; elle est impérissable, et elle a toujours des représentants dans les diverses branches de la curiosité; mais, grâce à Dieu, elle n'y règne point seule, et sa frivolité n'est point l'apanage de tous les curieux.

Assurément, la céramique ne saurait avoir la prétention de se rattacher à l'histoire d'une manière aussi directe, aussi manifeste que la numismatique, qui consacre le souvenir des grands événements et perpétue l'image des personnages illustres. Elle y tient toutefois, par des côtés plus modestes sans doute, mais plus intimes et non moins essentiels. M. Édouard Garnier s'est chargé de le démontrer dans ce livre.

Le collectionneur, à ses débuts, ne se place naturellement pas à ce point de vue. Séduit par la beauté des formes, par la pureté de la matière, par le charme des couleurs, il réunit des pièces de porcelaine ou de faïence, sans se préoccuper d'abord d'autre chose que de leurs mérites décoratifs. Ce n'est que plus tard qu'il s'avise de l'intérêt qu'il pourrait y avoir à connaître le lieu de provenance de tel ou tel vase, la date de sa fabrication, la signification de certains signes qui y sont inscrits.

Ceux qui sont entrés dans la carrière il y a une trentaine d'années savent les difficultés, les ignorances, les hérésies auxquelles se heurtait quiconque cherchait alors à se renseigner; l'avènement de la céramique au rang de science n'était pas encore un fait accompli.

Brongniart, Riocreux, Albert Jacquemart en furent les initiateurs; leurs savantes recherches ouvrirent la voie; ils y furent suivis. Depuis lors les documents ont surgi de toute part, et ils se sont multipliés avec une telle abondance qu'ils forment à l'heure qu'il est une bibliothèque considérable.

Est-ce à dire que la lumière soit faite? qu'il n'y ait plus de points douteux et controversés? Hélas! nous sommes bien loin encore de cet idéal.

Les matériaux s'accumulent, mais le collectionneur se trouve souvent embarrassé par leur nombre même; beaucoup de ces opuscules, consacrés à une monographie locale, tirés à petit nombre, deviennent promptement rares, introuvables; enfin, il faut bien le dire, un certain nombre de ces productions ont une valeur contestable. Il est donc nécessaire que de temps à autre un esprit judicieux, expérimenté, érudit, se charge de mettre de l'ordre dans ce chaos, de passer en revue toutes ces œuvres éparses, de les résumer, de les condenser, de les compléter et surtout de les émon-

der; de contrôler toutes ces découvertes plus ou moins authentiques, toutes ces opinions trop souvent hasardées; de séparer, en un mot, le bon grain de l'ivraie, afin de présenter au public studieux un tableau sincère, aussi clair et aussi complet que cela est possible dans l'état actuel de la science céramique.

Ce travail, qui exige autant de discernement et de conscience que de persévérance et de dévouement, a été accompli deux fois par Albert Jacquemart, qui, à quelques années de distance, publia ses *Merveilles de la céramique* et son *Histoire de la céramique.*

Depuis lors bien des documents nouveaux ont été mis au jour, bien des erreurs découvertes, bien des doutes éclaircis. Le moment était venu de reprendre l'œuvre. Cette fois, c'est M. Édouard Garnier qui a eu le louable courage d'entreprendre le travail et de le mener à bonne fin; ses lecteurs en jugeront.

M. Édouard Garnier était, il y a quelques mois encore, attaché à la conservation du musée céramique de la manufacture de Sèvres. Il y avait été appelé il y a dix ans par le savant Riocreux, fondateur de ce musée, où il fut si longtemps le guide obligeant et infatigable, le conseil sûr et éclairé de tous ceux qui s'occupaient d'études céramiques.

C'étaient une bonne école et un bon maître : M. Édouard Garnier n'a pas oublié leurs leçons.

Nous nous persuadons que si la Bruyère revenait au monde, son opinion sur les curieux s'exprimerait en termes moins acerbes, et qu'en face des monuments de saine et sérieuse érudition qu'a fait naître la curiosité, il consentirait à voir en elle autre chose qu'une passion insensée ou coupable.

Paul GASNAULT.

INTRODUCTION

En écrivant cet ouvrage, nous avons cherché à faire une œuvre claire, simple, montrant d'une façon logique la succession non interrompue des progrès réalisés dans ce bel art de la terre, qui commence au berceau même de la civilisation avec des poteries informes et grossières, pour arriver à produire, dans toute leur splendeur et leur pureté, les merveilles enfantées par l'industrie humaine.

Nous avons cherché surtout à dégager du fatras d'une fausse érudition les points vraiment importants de l'histoire de la céramique, et à mettre en lumière et à leur place réelle les faits qui menacent trop souvent de disparaître sous l'amoncellement de détails inutiles.

Pour atteindre ce but, il ne suffisait pas simplement, comme on pourrait le croire, de puiser avec

plus ou moins de discernement dans les ouvrages des écrivains spéciaux qui nous ont précédé, et de présenter, sous une forme réduite, ou d'après un plan différent, l'analyse de travaux déjà connus. Malgré l'abondance des documents, bien des lacunes existent encore dans l'histoire de la céramique; nous avons essayé d'en combler quelques-unes. C'est ainsi que nous avons consacré à la céramique antique, qui n'avait été étudiée jusqu'à présent qu'au seul point de vue archéologique, un chapitre dont la substance, au moins en ce qui concerne la Grèce, est empruntée aux leçons si remarquables professées à la Sorbonne, dans le courant de l'année 1880-81, par le savant sous-directeur de l'École des hautes études, M. Rayet, et résumées par un de ses élèves, jeune érudit d'avenir, M. Léonce Bénédite, qui a bien voulu nous communiquer ses notes. C'est ainsi également que nous avons donné une place importante à l'étude de la céramique anglaise, trop négligée en France jusqu'à présent. D'un autre côté, nous nous sommes efforcé d'établir des comparaisons instructives entre les divers systèmes employés dans la décoration de poteries de provenance variée, et de faire ressortir les caractères distinctifs de chaque fabrication, soit en prenant nos exemples parmi les types célèbres des collections les plus fameuses, soit en les choisissant dans les pièces moins connues ou moins importantes que nous

avons pu étudier pendant les huit années que nous avons passées à la manufacture de Sèvres, ou dans des voyages entrepris avec la constante préoccupation de ce livre.

Quant aux dessins, nous les avons exécutés de manière qu'ils viennent appuyer notre texte d'une façon précise, prenant dans chaque fabrique les types les plus caractéristiques, de préférence à des œuvres souvent plus remarquables, mais qui sont des exceptions, et insistant surtout sur les détails typiques qui permettent de reconnaître la nature et la provenance des produits si variés et si complexes de l'industrie céramique.

15 novembre 1881.

HISTOIRE

DE

LA CÉRAMIQUE

I

RÉSUMÉ HISTORIQUE

De tous les objets créés par l'industrie ou le génie de l'homme, il en est peu d'aussi utiles et de plus attrayants à étudier que ceux qui ont rapport à l'art de la *céramique* [1], c'est-à-dire l'art de façonner des vases et des ustensiles de terre cuite.

[1] *Keramos* (κέραμος), dont on a fait *cérame* et *céramique,* est le nom grec des poteries; il ne désigne ni la nature de la matière ni son usage, mais la corne des animaux, qui était la matière et la forme originaire des vases à boire, forme conservée directement, ou par imitation, dans des vases de différentes matières, ainsi qu'on en voit plusieurs exemples dans les représentations de repas antiques.

Suivant quelques auteurs, ce nom viendrait de *Céramus,* fils de Bacchus et d'Ariadne, qui était considéré comme l'inventeur de la poterie. Il y avait à Athènes un quartier appelé le *Céramique,* où se trouvaient de grandes fabriques de tuiles et de briques.

Le mot *poterie* vient du latin *potum;* il n'indique ni la forme ni la matière, mais l'usage. C'est le nom, chez les Latins, du vase à boire. (Brongniart, *Traité des arts céramiques.*)

L'étude de la céramique, en effet, embrasse dans son ensemble des produits d'ordres et d'usages tellement variés, qu'elle touche à toutes les questions qui intéressent l'histoire des peuples : religion, mœurs, coutumes, arts, sciences, etc.; et nous ne croyons pas que rien puisse donner une idée plus vraie, et en même temps plus élevée des progrès accomplis par l'industrie humaine, que la comparaison entre les poteries informes, grossièrement pétries à la main, à peine cuites ou simplement même séchées au soleil, des races primitives, et les vases si élégants, si purs, si étincelants de couleurs et d'or sous leur émail brillant et limpide, sortis des fours de Sèvres ou de Meissen.

Il n'est pas d'art, en outre, dont les produits soient arrivés jusqu'à nous aussi complets et dans un état de conservation aussi parfait, si reculée que soit l'époque à laquelle ils appartiennent.

Les armes et les objets en cuivre ou en fer se sont altérés, et ne sont plus que des débris informes; les bijoux en or ou en argent, plus rares et plus précieux, ont tenté la cupidité de ceux qui les ont recueillis, et qui les ont détruits sans aucun respect pour leur valeur artistique ou pour les souvenirs qu'ils représentaient; les bois et les tissus, par leur nature même, ont disparu sans laisser aucune trace apparente de l'industrie qui les avait façonnés, et de ces gigantesques constructions qui furent autrefois Thèbes, Ninive ou Babylone, il ne reste rien aujourd'hui que des ruines sans nom. Mais alors que tout s'anéantit sous l'action implacable du temps, seul le modeste vase d'argile traverse la longue suite des siècles, con-

servant religieusement les cendres qu'une main pieuse a déposées dans ses flancs, ou dormant d'un sommeil éternel avec le mort qu'il avait accompagné dans la nuit du tombeau.

L'industrie de la poterie remonte évidemment au berceau même de l'humanité, et c'est, bien certainement, après l'art de façonner des armes pour leur défense et pour les besoins de leur chasse, ou de fabriquer des tissus grossiers pour se garantir des rigueurs de la température, celui que les hommes ont dû pratiquer un des premiers.

Et cependant, quelles que soient la rudesse et l'imperfection de ces poteries primitives, leur présence révèle déjà une civilisation et une industrie assez avancées. « Il a fallu peut-être, dit Brongniart [1], pour faire avec le limon le moins rebelle au maniement du potier un vase qui se durcira à l'air et au feu, et ne servira qu'après le résultat éloigné de cette opération, plus de soin, de réflexion et d'observation que pour façonner des bois, des os, des peaux et des filaments, des armes et des vêtements, car ces matériaux offrent immédiatement à l'ouvrier le résultat de son travail. » Cette hypothèse se trouve justifiée, du reste, par ce fait que certaines peuplades sauvages des îles de l'Océanie ne connaissent pas encore, — ou du moins ne connaissaient pas lorsqu'on les a découvertes il y a relativement peu de temps, — la fabrication et l'usage de la poterie; les naturels de ces îles puisaient l'eau dans leurs mains ou dans des coquillages, et la conser-

[1] Cf. Brongniart, *Traité des arts céramiques*, 3e édit., t. I, p. 2.

vaient dans des auges grossièrement taillées dans des troncs d'arbres ou des pierres tendres.

Les poteries que l'on trouve dans les cavernes ou dans les *dolmens* qui remontent à ces époques indéterminées que les archéologues désignent sous le nom assez peu défini de *préhistoriques*, offrent presque



Fig. 1. — Poterie celtique.
(Musée céramique de Sèvres.)

toutes le même caractère. La terre en est noirâtre, argilo-sableuse, mélangée de petits cailloux, de grains de spath calcaire, ou de paillettes de mica. La pâte est peu serrée, et la cassure terne et terreuse.

Les formes sont des plus simples (fig. 1); le type que l'on rencontre le plus communément rappelle celle de nos vases à fleurs; d'autres sont des espèces de terrines très évasées et à bord droit, ou des sortes de calottes hémisphériques. Ce sont là les formes tout à fait primitives; plus tard la panse se rétrécit au sommet, et un bord droit plus ou moins élevé en fait un véritable vase qui pouvait être recouvert par une pierre plate ou par une planche en bois.

La cassure de ces poteries présente presque toujours

deux colorations distinctes : l'enveloppe extérieure est noire et le milieu d'un ton grisâtre. Cette différence est due à l'imperfection des procédés de cuisson ; il est plus que certain, en effet, que les poteries étaient cuites à l'air libre, ou dans de simples trous creusés dans le sol, au moyen de broussailles et de bois



Fig. 2. — Poterie celtique.

(Musée céramique.)

encore vert produisant beaucoup de fumée. Ce mode de cuisson est encore employé, du reste, dans quelques pays, en Irlande, en Écosse, et même en France, dans les Pyrénées et dans plusieurs petits villages de Bretagne, notamment aux environs de Quimper et près de Lamballe, à *la Poterie*.

La décoration tout à fait rudimentaire était obtenue au moyen de l'impression des doigts sur la pâte encore molle ; quelquefois un mince *colombin*[1] de terre appliqué

[1] On appelle *colombin* un long boudin de terre ou de pâte, arrondi ou aplati, qui sert à former certaines pièces des poteries, les reliefs, les anses, etc. ; on s'en sert également pour fermer hermétiquement les *casettes* dans lesquelles on renferme les faïences et les porcelaines pendant la cuisson.

sur le bord ou sur l'épaulement, et fortement appuyé de distance en distance au moyen de la pression du pouce, forme en saillie un ornement grossier. Plus tard, des filets, des décorations géométriques, *chevrons, losanges, dents de loup* ou *arêtes de poisson,* sont tracés avec une pointe en bois ou en métal, ou obtenus par

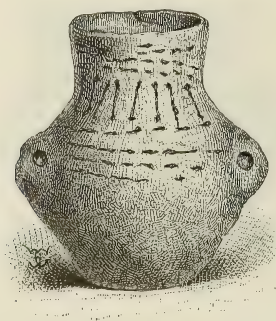


Fig. 3. — Poterie celtique.

(Musée céramique.)

compression au moyen d'une sorte de cachet grossier (fig. 2).

Les anses, qui constituent en céramique un premier progrès, n'apparaissent dans les poteries de ces époques reculées qu'à l'état rudimentaire, et encore très rarement; ce sont ou des bourrelets saillants, ou des protubérances percées de trous destinés à laisser passer des cordons de suspension (fig. 3).

Bien que trouvées généralement dans des tombeaux, ces poteries n'avaient pas cependant une destination exclusivement funéraire; dans les sépultures les plus anciennes, les morts étaient accompagnés de vases

contenant des offrandes ou les provisions qui leur étaient destinées, et ces provisions étaient naturellement placées dans les seuls vases que l'on sût fabriquer alors. Ce n'est que plus tard, et lorsque la céramique aura fait de véritables progrès, que nous verrons certains vases, de formes particulières, réservés spécialement aux usages religieux ou funèbres. Cependant, malgré leur grossièreté, ces poteries informes prouvent combien, à toutes les époques, la croyance à une autre vie s'est imposée aux hommes; idée éminemment élevée et consolante qui préside à la naissance de toutes les sociétés, et qui reste comme la condition première du développement moral et du progrès matériel de chaque peuple.

Presque partout où l'homme a laissé des traces de son passage, on a trouvé de ces sortes de poteries, semblables entre elles comme texture et comme fabrication, ou n'offrant que des différences assez peu sensibles dans les formes ou la nature de la terre employée; cela n'implique pas nécessairement des relations entre les différentes races, et tient plutôt à ce que les hommes, au début de la civilisation, ne disposaient que de ressources restreintes et de moyens rudimentaires pour satisfaire aux exigences de la vie et aux besoins assez limités, du reste, de leur existence; de là cette analogie frappante et cette similitude que présentent les poteries des peuples primitifs, soit qu'on les trouve en Chine ou en Amérique, sur les côtes de l'Asie Mineure ou dans les contrées septentrionales.

De l'invention du *tour à potier* datent la première

transformation de l'industrie céramique, son développement et sa marche ascendante vers le progrès. Les potiers, en effet, pouvant alors donner plus de stabilité, plus d'élégance et de régularité à leurs produits, durent naturellement prendre plus de goût et d'intérêt à leur travail; ils choisirent mieux les terres dont ils avaient besoin, les lavèrent et les pétrirent avec plus de soin, et s'ingénièrent à multiplier les formes de leurs vases.

Il est impossible de dire à quelle époque remonte l'usage du *tour;* ce qui est certain, c'est que les plus anciens monuments de l'industrie humaine auxquels on puisse avec quelque apparence de certitude assigner un âge historique, ceux qui ont été trouvés par Mariette dans les tombeaux de Memphis, nous montrent des poteries *tournées*.

De l'Égypte, qui l'avait eu sans doute de l'extrême Orient, le tour à potier passa dans les colonies phéniciennes, en Asie Mineure et en Grèce. Homère en parle dans le VIIIe chant de l'*Iliade :* « Tantôt le chœur danse en rond avec autant de justesse que de rapidité; telle la roue que la main du potier essaye et fait tourner à son gré. » Ce passage indique que le *tour* connu à cette époque se composait simplement d'un plateau ou d'une rondelle en bois que l'ouvrier faisait tourner avec la main; c'est celui qui est représenté dans un des tableaux peints sur les murs des hypogées de Thèbes, décrits et figurés par Champollion (fig. 4). Plus tard il est perfectionné, et le plateau supérieur sur lequel est placée la masse de terre à travailler, au lieu d'être tourné à la main, est

mis rapidement en mouvement au moyen d'une roue que l'ouvrier fait marcher avec le pied.

En même temps que les formes s'épurent et que la fabrication se perfectionne, grâce à l'emploi du tour, la décoration se transforme également et prend plus d'importance.

Les potiers remarquèrent d'abord que les argiles



Fig. 4. — Potier égyptien.
(D'après les peintures des hypogées de Thèbes.)

variaient dans leur composition, et que plusieurs d'entre elles contenaient des éléments colorants, notamment du fer; ils commencèrent à tirer parti de ces terres colorées, en s'en servant pour tracer sur leurs vases des dessins géométriques en brun-rouge ou en noir; puis ils introduisirent dans la composition des argiles destinées à la décoration, des matières colorantes, assez peu variées, qu'ils connaissaient comme pouvant résister à la cuisson, et créèrent alors le procédé de décoration connu depuis sous le nom d'*engobage*. Les couleurs terreuses ainsi employées cuisaient

à une température assez peu élevée, restaient mates, faciles à salir, peu durables et laissant toujours au vase l'aspect un peu rugueux de la terre.

Certaines poteries cependant, surtout celles à pâte noire ou rouge, étaient lustrées après la cuisson au moyen d'une sorte de polissage obtenu par le frottement d'un corps dur, qui ravivait soit le ton général de la pièce, soit seulement certaines parties formant toujours une ornementation géométrique.

D'autres enfin recevaient une décoration assez compliquée, estampée en relief ou en creux dans la pâte, et sans aucune différence de coloration. Les plus remarquables parmi ces poteries sont celles que l'on a trouvées dans les fouilles faites dernièrement en Phénicie et sur la côte nord-ouest de l'Afrique, dans l'ancienne Cyrénaïque.

Tous ces vases, ainsi que les statuettes religieuses ou autres, moulées ou modelées à la main et souvent décorées par les mêmes procédés (fig. 5), les briques dont l'usage était si fréquent dans l'antiquité, et un grand nombre d'autres pièces employées en architecture, constituent le premier ordre des poteries, celui que Brongniart, dans son savant *Traité des arts céramiques*, a désigné sous le nom de *poteries tendres mates*, c'est-à-dire sans aucune glaçure ni vernis.

Sous tous les rapports, ce sont les plus simples, les plus grossières et les plus imparfaites de toutes les poteries; leur texture poreuse et leur faible degré de cuisson les rendent peu propres aux usages domestiques et surtout aux usages culinaires; elles se laissent, en effet, facilement pénétrer par les liquides et

principalement par les corps gras, et, quoique la fabrication n'en ait jamais été interrompue, même après la découverte des glaçures destinées à les rendre imperméables, les inconvénients qu'elles présentent ne sont pas compensés par l'avantage qu'elles offrent de



Fig. 5. — Jouet d'enfant (île de Chypre).
(Couleurs mates.)

pouvoir résister sans se briser aux brusques changements de température, ni par celui d'être d'un prix beaucoup moins élevé.

Poteries tendres lustrées. — Le second ordre des poteries, en suivant la classification de Brongniart, presque toujours d'accord avec la marche chronologique des progrès de la céramique, comprend les poteries recouvertes d'un lustre extrêmement mince, sorte d'épiderme brillant ou glaçure « à base de *silice* rendue fusible par l'introduction d'un alcali, *potasse* ou *soude,*

constamment colorée par un oxyde métallique introduit primitivement dans sa composition ou qu'elle prend dans la pâte qu'elle recouvre ».

Cette glaçure, connue des Égyptiens, qui en ont fait usage, principalement dans certains vases funéraires, et particulièrement, ainsi que nous le verrons plus loin, dans ceux qui sont connus sous le nom de *canopes*, a été surtout employée d'une façon fort habile, et que l'on n'est pas encore arrivé à imiter, ou du moins qu'on n'imite qu'imparfaitement, dans les poteries grecques et romaines.

Dans les poteries grecques et surtout dans ces vases si remarquables par la pureté et l'élégance de leurs formes, le style élevé et le grand caractère de leur décoration, la pâte fine, d'une texture mince et sonore, est généralement d'un ton jaune pâle ou rougeâtre avivé par une glaçure le plus souvent incolore ou légèrement colorée en rouge. Le décor est obtenu de deux façons : d'abord par l'application d'un beau lustre noir poli et brillant, dessinant en silhouette, sur le fond, des ornements et des figures d'hommes ou d'animaux dont les vêtements et les muscles sont indiqués par des lignes finement gravées en creux (fig. 6), et, plus tard, par un *réchampissage* fait au moyen de ce même lustre noir, réservant en rouge, sur *le fond lui-même*, des ornements et des figures dont l'intérieur est dessiné de fins traits noirs.

Quelques pièces d'une exécution remarquable, sans aucune décoration ou ornées simplement de reliefs peu saillants, sont recouvertes entièrement de ce beau lustre noir, si solide, qu'il a pu traverser une longue

suite de siècles en conservant une fraîcheur et une apparence tellement brillantes, qu'on le croirait d'une application toute récente.

Les poteries *romaines*, improprement désignées sous



Fig. 6. — Vase grec à figures noires lustrées.

le nom de poteries *samiennes*, et que l'on trouve dans tous les pays où s'est étendue la domination romaine, sont également recouvertes d'un lustre silico-alcalin extrêmement mince, d'un beau rouge brillant, rappelant le ton du corail ou, mieux encore, de la cire à cacheter. La décoration, composée le plus souvent de personnages, animaux, plantes et rinceaux, est tou-

jours en relief et obtenue au moyen de moules en terre.

Poteries tendres vernissées. — Le troisième ordre comprend les poteries qui sont recouvertes d'un vernis vitreux et brillant, généralement à base de plomb et coloré, comme les lustres silico-alcalins, au moyen d'oxydes métalliques aux tons riches et variés. Bien que nos musées renferment des spécimens de poteries de cette nature trouvées dans les tombeaux antiques, il semblerait que cette fabrication n'ait été, avant le XIIe siècle, qu'une exception localisée dans les pays qui avaient été ou qui étaient encore en relations avec les peuples orientaux. C'est de l'Orient, en effet, et par l'entremise des Phéniciens, ce peuple éminemment commerçant, navigateur et industrieux, que l'art d'émailler les métaux, le verre et la terre cuite, est arrivé en Europe. Alors que les Grecs au début de leur civilisation ne fabriquaient encore que des poteries d'un art relativement grossier, les peuples des bords de l'Euphrate revêtaient les murailles extérieures de leurs palais de briques émaillées, aux couleurs riches et brillantes, et dont l'assemblage formait ces immenses tableaux ou ces longues frises décoratives que les écrivains de l'antiquité nous décrivent avec admiration, et dont nos musées possèdent de précieux spécimens; les Égyptiens fabriquaient ces figurines funéraires, ces amulettes et ces petits vases aux formes et aux décorations symboliques, recouverts d'un beau vernis bleu-turquoise, et qui dénotent une industrie tellement avancée que l'on a peine à comprendre comment l'application n'en a pas été étendue aux objets usuels.

Quoi qu'il en soit, il paraît évident que l'art de vernir les poteries, en supposant qu'il ait été connu autrefois en Occident, a été oublié ou perdu pendant plusieurs siècles, tandis que les peuples de l'Orient avaient continué à le pratiquer sans interruption; c'est donc à eux que nous devrions cette sorte de renaissance d'un art qui aurait alors été retrouvé, soit à la suite de la première croisade, soit plutôt par l'entremise des Arabes établis en Sicile, et des Maures qui ont laissé en Espagne tant d'œuvres remarquables, et surtout tant de preuves étonnantes de leur industrieuse habileté en céramique.

Quant à la tradition, très répandue en Allemagne, qui veut que ce soit un potier de Schlestadt, mort en 1283, et dont le nom n'a pas été conservé, qui ait inventé en Europe le vernis plombeux, il est à peine besoin de l'examiner. Outre les faits qui la contredisent, puisque nos musées possèdent des monuments d'une authenticité indéniable trouvés en Italie et en France, et qui datent du XIIe et même de la fin du XIe siècle, nous ne voyons pas trop sur quoi s'appuie cette assertion. La seule autorité dont on invoque le témoignage à ce propos, est le passage suivant des *Annales dominicarum* de Colmar, qui, en parlant des événements de l'année 1283, dit : *Obiit figulus Stezlstatt, qui primus in Alsatia vitro vasa fictilia vestiebat.* Ce passage prouverait tout au plus que le potier dont il est fait ici mention a, le premier en Alsace, fabriqué des poteries vernissées, art qu'il aurait pu apprendre soit en France, soit en Italie.

La fabrication des poteries et des carreaux vernissés

prit rapidement, en France et en Angleterre, un développement considérable et devint au XIIIe siècle une des branches principales du commerce. Les procédés de décoration variaient à l'infini : le vernis de plomb étant vitreux et transparent et laissant apercevoir le ton de la terre, généralement assez foncé, ne pouvait



Fig. 7. — Plat vernissé gravé sur engobe (XVe siècle).

être coloré que par des oxydes métalliques plus foncés eux-mêmes, vert de cuivre ou brun de manganèse; pour obvier à cet inconvénient, on reprit l'ancien procédé de l'engobage au moyen d'argile blanchâtre masquant la terre et permettant l'emploi de couleurs plus claires; souvent aussi on grattait cet engobage par place et on obtenait ainsi des dessins, des ornements et des inscriptions ressortant en clair sur le fond quand ils étaient réservés au grattage, ou en ton foncé quand ils étaient enlevés sur l'engobe (fig. 7). Nous étudierons, du reste, ces procédés et d'autres encore qu'il

serait trop long de mentionner ici quand nous ferons l'histoire des poteries vernissées des xve et xvie siècles, dont il est souvent parlé dans les *inventaires* de l'époque, et dont plusieurs étaient parfois de véritables œuvres d'art.

Grès-cérames. — Concurremment avec les poteries vernissées, on fabriqua, surtout à partir de la fin du xve siècle, en Europe, mais principalement en Allemagne et en France, une poterie à pâte plus fine, plus dense, très dure et sonore, connue sous le nom de *grès,* nom auquel Brongniart a cru devoir ajouter l'épithète de *cérame* (synonyme de *poterie*) pour distinguer cette poterie de la roche de quartz qui porte le même nom.

A vrai dire, cette nouvelle sorte de poterie ne constituait pas un sensible progrès; les grès, en effet, ne différaient des poteries vernissées, au moins à cette époque, que par l'introduction d'un peu de sable dans l'argile qui entre dans leur composition, par leur glaçure silico-alcaline, et surtout par une cuisson plus forte et plus prolongée. On pourrait même supposer, d'après plusieurs spécimens de poteries trouvées en Égypte, en Asie Mineure, sur les bords du Rhin et dans les pays scandinaves, que les anciens connaissaient la fabrication du grès, s'il n'était plus simple d'admettre que ces poteries, relativement peu nombreuses, ne sont dues qu'à un excès accidentel de cuisson, ou à la présence également accidentelle de sable dans la pâte. C'est à cette raison, du reste, que nous pensons devoir attribuer la découverte des glaçures sur les poteries; on a dû, en effet, reconnaître

assez promptement la propriété du sable de se convertir en émail solide et transparent; toute terre dont la cuisson est poussée un peu loin, les briques même, pour peu qu'elles contiennent du sable, se glacent seules au feu; le sable se change en verre, coule à la surface et la vernisse.

Ce n'est que tout à fait à la fin du XVIIIe siècle, et surtout en Angleterre, que la composition des grès-cérames fut assez modifiée pour créer une véritable poterie nouvelle, d'une nature tout à fait particulière et différente de celle des grès des XVe et XVIe siècles; mais jusque-là il y a une si grande ressemblance entre les procédés de fabrication et de décoration des poteries vernissées et des grès, que nous les étudierons ensemble dans leurs manifestations diverses.

Poteries tendres émaillées. — C'est surtout à dater de la dernière moitié du XVe siècle que l'industrie de la céramique se développe en Europe et prend une importance considérable par suite de l'introduction en Italie, vers 1420, de l'*émail stannifère* ou *émail blanc, opaque, à base d'étain,* masquant la couleur de la terre qu'il recouvre, et susceptible de recevoir les colorations les plus riches, les plus brillantes et les plus variées.

Nous nous réservons d'examiner, en traitant l'histoire des faïences italiennes, la question, qui a été fort discutée, de savoir si l'émail stannifère était connu en Italie avant Luca della Robbia, qui semble l'avoir employé le premier pour en revêtir ses admirable terres cuites et ses merveilleux bas-reliefs. Cette question n'a, du reste, qu'une importance assez secondaire, eu

égard au petit nombre et au peu de valeur artistique des œuvres sur lesquelles on a discuté; mais nous croyons pouvoir affirmer dès à présent, contrairement à l'assertion de Brongniart et d'après les découvertes qui ont été faites depuis l'époque à laquelle il écrivait son savant *Traité des arts céramiques*, que l'émail stannifère était connu en Orient dès la plus haute antiquité. Les briques émaillées de Ninive et de Babylone contenaient de l'étain, et Saryoukin, — ou Sargon, — dans la longue inscription des *Annales* où



Fig. 8. — Vase émaillé siculo-arabe.

il célèbre les hauts faits de son règne, parle des ornements de ses palais et des couleurs faites avec le *plomb*, le *fer* et l'*étain* [1].

L'art d'émailler ainsi la terre se perpétua chez les peuples orientaux, et fut introduit en Europe par les Arabes, qui possédèrent la Sicile du IXe au XIe siècle (fig. 8), et par les Maures d'Espagne, dont les merveilleuses poteries aux tons métalliques et les beaux vases sont la gloire de nos musées et de nos collections, et qui, dès le XIIIe siècle, faisaient sur les côtes de la Méditerranée, et surtout avec l'Italie, un commerce assez considérable de leurs produits.

La fabrication et la décoration des poteries devinrent bientôt une des branches les plus importantes de l'industrie artistique de l'Italie; les fabriques se multiplièrent, fondées ou patronnées par les souverains et les grands seigneurs; des ateliers de Faenza, d'Urbino, de Pesaro, de Caffagiolo, de Castel-Durante, etc., sortirent ces belles *majoliques* [2] aux formes élégantes, aux décors variés, aux couleurs éclatantes et harmonieuses tout à la fois, que les papes et les princes envoyaient en présent dans les cours étrangères, et qui ne sont pas un des côtés les moins intéressants à étudier de ce grand mouvement de renaissance artistique qui marqua en Italie le début du XVIe siècle.

Malheureusement cette première période dure peu,

[1] Cf. V. PLACE, *Ninive et l'Assyrie*.

[2] Le nom de *majolica* donné à la faïence italienne dérive, suivant Scaliger, de Mayorque (*Majorica*), nom d'une des îles Baléares, d'où seraient venus les ouvriers qui ont introduit en Italie l'art de fabriquer les poteries émaillées.

et la fabrication, d'exclusivement artistique qu'elle était au début, devient bientôt tout à fait commerciale; le dessin s'alourdit, les couleurs s'altèrent, et dès le commencement du XVIIe siècle cette belle industrie, qui avait produit tant d'œuvres remarquables et pour laquelle les plus grands artistes n'avaient pas dédaigné de fournir des modèles, tombe pour ne plus se relever, ou se traîne dans une fabrication vulgaire et qui n'a rien conservé de sa splendeur d'autrefois.

Mais cette force d'expansion qui caractérise la renaissance italienne s'était fait sentir dans la céramique aussi bien que dans les autres branches de l'art, et c'est par des Italiens que sont fabriquées, en France et dans d'autres pays, les premières faïences à émail stannifère.

Nos potiers français ne virent pas d'un bon œil cette sorte d'invasion étrangère, et s'efforcèrent de faire échouer ces premières tentatives d'établissement d'une industrie qu'ils ne connaissaient pas, ou d'en pénétrer les secrets; c'est ainsi qu'un pauvre potier de Saintes, Bernard Palissy, à force de courage, de recherches persévérantes et de travail, arrive à créer un genre de poterie tout à fait spécial, qui n'était plus la terre vernissée, mais qui n'était pas non plus la faïence italienne.

Nous étudierons plus loin en détail la vie et l'œuvre de cet homme célèbre, trop exalté par les uns, trop diminué par les autres, sur lequel se sont créées des légendes plus ou moins vraies et dont on a voulu, à tort, faire une victime de l'intolérance religieuse. Dès

à présent, cependant, et sans vouloir rien ôter au mérite de ses œuvres, qui sont certainement un des produits les plus élevés et les plus remarquables de l'industrie française, nous pouvons dire que leur influence sur la marche et les progrès de la céramique a été presque nulle. Palissy, en effet, cachant ses procédés comme un avare ses trésors, ne fit pas d'élèves et n'eut que des imitateurs, dont les produits, généralement assez grossiers, n'offrent aucun intérêt au point de vue de la fabrication.

Il en est de même, du reste, de ces charmantes pièces connues pendant si longtemps sous le nom de *faïences d'Henri II*, véritables merveilles de céramique, dont l'attribution à la petite fabrique établie dans le château d'Oyron, près Thouars, est de découverte récente.

Plusieurs manifestations isolées, plusieurs tentatives particulières plus ou moins couronnées de succès, eurent lieu ainsi pendant le XVIe et au commencement du XVIIe siècle en France; mais la fabrication des faïences à émail stannifère ne commence sérieusement dans notre pays qu'en 1644, à Nevers, avec Antoine Conrade, fils de Dominique Conrade, gentilhomme, originaire des environs de Savone[1], venu en France à la suite de Louis de Gonzague, auquel appartint le duché de Nevers, par suite de son mariage avec Henriette de Clèves.

[1] Savone, petite ville de l'État de Gênes, était renommée aux XVIIe et XVIIIe siècles par ses faïences à dessins bleus, qui ne rappellent en rien les majoliques italiennes de la renaissance, mais qui offrent un certain caractère d'originalité, et qui sont intéressantes pour nous par suite de l'imitation qui en a été faite à Nevers au début de la fabrication.

Après les œuvres exclusivement artistiques de la renaissance italienne, la faïence française occupe certainement la place la plus importante dans l'histoire de l'industrie céramique en Europe, et y brille au premier rang par ses qualités exceptionnelles d'originalité, de variété et de franchise dans la conception et l'exécution de la forme et du décor.

Il est intéressant de suivre pas à pas l'éclosion de ce bel art de la décoration de la faïence dans les trois principaux centres de la production céramique de notre pays, à Nevers, Rouen et Moustiers, d'en rechercher les origines et d'étudier quelle influence ont exercée sur les fabriques du second ordre, non seulement en France, mais encore à l'étranger, ces trois villes, dont les deux dernières surtout ont su produire des œuvres qui resteront comme une des manifestations les plus brillantes de notre industrie nationale aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Ces faïences étaient décorées au *grand feu* sur émail *cru,* c'est-à-dire n'ayant encore reçu aucune cuisson, au moyen d'oxydes métalliques qui, au feu, s'incorporent dans l'émail en fusion et font un avec lui. Si ce mode de décoration, par suite de la difficulté d'emploi des couleurs sur l'émail pulvérulent et absorbant, ne permet pas d'obtenir une très grande finesse d'exécution, par contre il possède des qualités de vigueur et de souplesse, de solidité et de douceur que l'on ne peut obtenir avec les autres procédés de décoration.

Nevers, Rouen et Moustiers n'ont fabriqué exclusivement que la faïence ainsi décorée au grand feu,

c'est-à-dire la vraie faïence, celle dans laquelle la France, pendant un siècle et demi, n'a pas eu de rivale, et dont quelques spécimens peuvent être, à juste titre, considérés comme de véritables œuvres d'art. Toutes les autres fabriques françaises et la plupart des



Fig. 9. — Faïence de Rouen (XVIIIe siècle)

manufactures étrangères procèdent plus ou moins directement de ces trois grands centres manufacturiers, dont les produits ont un caractère si nettement tranché et sont si différents entre eux, qu'à défaut d'autre désignation on peut, dans le langage de la céramique, dire simplement genre *nivernais, rouennais* (fig. 9) ou de *Moustiers,* pour présenter immédiatement à l'esprit tout un ensemble et tout un système d'ornementation.

Un autre procédé plus récent, puisqu'il a été inspiré par la décoration de la porcelaine et pour rivaliser

avec elle ou chercher à l'imiter, dont l'origine n'est pas positivement française, mais que nos artistes ont su s'approprier et qu'ils ont transformé rapidement, est celui qui consistait à peindre sur l'émail déjà *cuit*, avec des couleurs contenant une matière incolore, fusible à une basse température, connue sous le nom de *fondant*, et qui a pour but de fixer au feu la couleur sur l'émail. Employé pour la première fois en France, dans la manufacture de Strasbourg, ce mode de décoration prit une rapide extension et devint bientôt le point de départ et l'origine de plusieurs fabrications différentes qui voulurent, mais inutilement, lutter contre les envahissements de la porcelaine.

De nombreuses manufactures de faïences à émail stannifère s'étaient également établies en Europe à la fin du XVIIe et au commencement du XVIIIe siècle. En Allemagne, Nuremberg fabriquait ses immenses poêles, véritables monuments d'architecture qui réunissaient le soir toute la famille, et dans un coin desquels on ménageait une place où siégeait le vénérable doyen, et ses faïences aux tons d'un bleu ardoisé, ingénieusement décorées quelquefois; en Hollande, Delft, imitant les porcelaines qui arrivaient de la Chine et du Japon, faisait par milliers, pour l'exportation, et surtout pour l'Angleterre, ces faïences à l'émail pur et limpide, et qui pouvaient rivaliser, comme apparence, avec les porcelaines qu'elles copiaient; en Suède, Rörstrandt et Marieberg; en Belgique, Bruxelles, Bruges et Liège; en Espagne, Alcora, Talavera, Séville; en Suisse, Berne, etc. etc., s'associant à leur tour à ce grand mouvement industriel, produisaient à l'envi des

faïences dont l'étude est intéressante, autant au point de vue de la céramique proprement dite que pour les indications précieuses qu'elles peuvent nous fournir sur l'histoire des arts décoratifs dans les différentes contrées de l'Europe au XVIIIe siècle.

Porcelaine. — Mais à côté de ces manufactures si florissantes s'élevait une industrie dont les progrès furent lents à s'accomplir, et dont les débuts, d'abord timides, ne faisaient guère présager les succès futurs: nous voulons parler de la fabrication de la porcelaine, connue des Chinois de temps immémorial [1], et dont l'Europe n'est en possession que depuis le commencement du XVIIIe siècle.

Nous étudierons plus loin et dans tous leurs détails les procédés de fabrication et de décoration des potiers chinois et japonais, ces merveilleux ouvriers chez lesquels le sentiment artistique, développé à un degré prodigieux, était servi par une habileté de main peu commune. Plus tard, nous verrons comment cet art, qui s'est manifesté à plusieurs époques d'une façon si éclatante, et dont les beaux spécimens devraient toujours être pour nos artistes et nos industriels des modèles féconds en enseignement, a perdu peu à peu, au contact des Européens, sa force et son originalité, nous bornant dès à présent, dans cette rapide esquisse, à indiquer la marche progressive, dans nos pays d'Occident, de ce bel art de la porcelaine que nous avons su élever si haut et qui restera une des gloires les plus

[1] Certains auteurs font remonter l'industrie de la porcelaine dans le Céleste Empire à près de trois mille ans avant notre ère.

indéniables et les plus élevées de notre industrie française.

Les porcelaines chinoises apportées en Europe dès le XIVe siècle, par l'entremise des Vénitiens et des Portugais, y avaient excité à un si haut point l'étonnement et l'admiration, que les fables les plus absurdes sur leur composition et leurs propriétés avaient cours, même parmi les hommes les plus instruits. Comme à tout ce qui venait d'Orient, le pays des merveilles, on leur attribuait des vertus magiques. *Si on y met du venin dedans, elles se rompent tout aussitôt,* dit, à la fin du XVIe siècle, Guy Panciroli, savant jurisconsulte italien.

C'est à cette croyance généralement répandue que l'on doit attribuer le peu de succès des recherches faites à plusieurs reprises pour fabriquer en Europe une poterie semblable. On était tellement loin de se douter que la porcelaine orientale était faite avec un produit naturel, une argile blanche, d'une nature particulière, il est vrai, mais qui pouvait se trouver dans tous les pays aussi bien qu'en Chine, que les alchimistes seuls en cherchaient les secrets de fabrication et s'évertuaient à composer une matière qui se rapprochât de celle de cette porcelaine. C'est ainsi, entre autres, qu'au commencement du XVIe siècle un savant, attaché à la cour de Médicis, Ulysse Aldrovandi, fit les premières tentatives, bientôt abandonnées, pour chercher à imiter ces *vases de Sinant* que les souverains seuls pouvaient posséder : les quelques spécimens de cette fabrication florentine qui sont parvenus jusqu'à nous ne rappellent, du reste, en rien, ni par la blan-

cheur, ni par la transparence, ni par la finesse de la pâte, les porcelaines qu'elle voulait copier (fig. 10).

Ce n'est que vers la fin du XVIIe siècle, alors que les Portugais, et, plus tard surtout, les Hollandais, et la célèbre compagnie des Indes, eurent importé en Europe



Fig. 10. — Porcelaine de Florence (XVIe siècle).
(Premier essai de porcelaine européenne.)

des quantités considérables de porcelaines chinoises et japonaises, que les idées furent ramenées à un courant plus logique et plus vrai; mais, si on n'ajouta plus foi aux propriétés surnaturelles et aux vertus magiques, on conserva toujours la croyance à une terre d'une nature toute spéciale, qui ne devait se trouver exclusivement que dans l'extrême Orient, et qu'il ne vint à l'idée d'aucun fabricant de chercher

autour de lui. Plus tard même, lorsqu'en 1709 le hasard fit découvrir un gisement de *kaolin* [1] aux environs de Meissen, cette découverte fut entourée d'une sorte de légende mystérieuse qui eut cours pendant bien longtemps en Allemagne. Nous aurions tort, du reste, de regretter que cette idée ait été ainsi répandue, puisqu'elle a été la cause et l'origine de la fabrication de la *porcelaine tendre,* d'invention essentiellement française.

Il y a, en effet, deux sortes de porcelaines : la PORCELAINE DURE ou *porcelaine chinoise,* d'origine exclusivement orientale, dont la *pâte n'est composée que de kaolin,* c'est-à-dire de cette argile blanche que l'on trouve à l'état naturel dans le sein de la terre, et à laquelle on fait simplement subir, comme à toutes les argiles employées en céramique, les opérations de broyage, de lavage, etc.; et la PORCELAINE TENDRE [2] ou *porcelaine française,* dont la pâte, d'une composition très compliquée, et, pour ainsi dire, artificielle, variait suivant les fabriques. Néanmoins les éléments qui la constituaient étaient toujours à base de sels, de soude et de silice, que l'on faisait *fritter* de façon à en former une sorte de pâte vitreuse que l'on broyait, et à laquelle on donnait du corps en la mélangeant avec

[1] Les *kaolins* ou *argiles à porcelaine* sont des roches terreuses de consistance friable, composées essentiellement de *silice,* souvent visible à l'état de grain de quartz ou de sable, et d'*alumine* à l'état d'argile blanche ; elles font pâte avec l'eau.

[2] L'expression de *tendre* ne s'applique point à la dureté de la pâte, mais 1° à la faible résistance de ces porcelaines à l'action d'une haute température comparativement à celle qu'y présente la porcelaine dure; elles y fondent longtemps avant que cette dernière soit cuite; 2° à la tendreté du vernis, qui se laisse rayer par l'acier. (Cf. BRONGNIART, *Traité des arts céramiques,* t. II, p. 444 et suiv.)

de la craie et de la marne calcaire; du savon noir et de la colle de parchemin lui communiquaient ensuite la ténacité et la plasticité nécessaires au façonnage. Il a fallu évidemment, pour trouver la composition de cette porcelaine, plus de recherches, de travaux et de génie que pour faire la porcelaine dure, composée

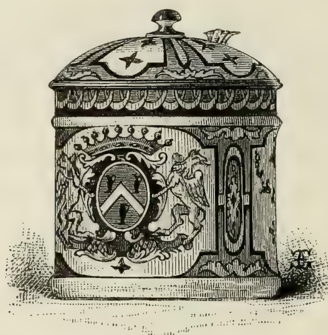


Fig. 11. — Porcelaine tendre de Poterat, de Rouen (xviie siècle).

d'éléments que l'on emploie tels que la nature les donne. C'est à un faïencier de Rouen, Louis Poterat, dont le nom, généralement peu connu, mériterait d'être inscrit au livre d'or des grands industriels de la France, que notre pays a dû la découverte de cette belle porcelaine (fig. 11) qui occupe une si grande place dans l'histoire de la céramique européenne, et que les amateurs se disputent aujourd'hui à poids d'or, quand, par hasard, il en passe dans les ventes des spécimens, qui atteignent des prix inconnus jusqu'alors dans le domaine de la curiosité [1].

[1] A la vente de la collection Double, en mai 1881, deux vases de Sèvres, en porcelaine tendre, ont atteint le prix énorme de cent soixante-dix mille francs.

La première manufacture de porcelaine tendre fut établie à Saint-Cloud tout à fait à la fin du XVIIe siècle; dès le début, les produits de la nouvelle fabrique se ressentent tous de l'influence orientale, ou sont décorés avec des motifs empruntés à l'ornementation de la faïence. Bientôt des manufactures rivales sont fondées dans diverses villes du royaume : à Lille, vers 1715; à Chantilly, sous la protection du prince de Condé, en 1725; à Mennecy, sous le patronage du duc de Villeroy; à Sceaux, sous la protection du duc de Penthièvre; à Orléans, à Tournay, et enfin à Vincennes, par une compagnie de fermiers généraux, sous la direction du contrôleur des finances Orry de Fulvy; en 1753, Louis XV s'intéresse pour un tiers dans cette manufacture, lui donne le droit de marquer ses produits de son chiffre royal, et la rachète en 1756, alors que depuis trois ans elle avait été transportée à Sèvres.

Ce qui avait eu lieu en France pour la porcelaine tendre s'était produit également en Allemagne, où la découverte fortuite du kaolin, par Bœttger, en 1709, avait permis de résoudre le problème, depuis si longtemps cherché, de fabriquer de la porcelaine ressemblant à celle de la Chine et du Japon. Malgré les serments exigés des ouvriers *jusqu'à la mort,* malgré les menaces proférées contre ceux d'entre eux qui livreraient le secret nouvellement trouvé de la fabrication de la porcelaine, malgré les ponts-levis, les remparts et la garnison de l'Albrechtsburg de Meissen, où la fabrique était installée, des manufactures se fondèrent bientôt partout où l'on trouva du kaolin : en Allemagne, à Furstemberg, à Hœchst, à Fulda,

à Ludwigsbourg, à Frankenthal, à Anspach, à Berlin; en Autriche, à Vienne; en Hollande, à Amsterdam, à la Haye et à Arnheim; en Danemarck, à Copenhague; en Russie, à Saint-Pétersbourg et à Moscou; en Suisse, à Nyon et à Zurich; en Italie, à Vineuf, etc. etc.

Puis on découvre également en France des gisements de kaolin, à Alençon d'abord, puis à Saint-Yrieix, vers 1766, et dans beaucoup d'autres localités ensuite. L'industrie s'en empare; Sèvres transforme sa fabrication, et de nouveaux établissements s'élèvent comme par enchantement. A l'imitation du roi, propriétaire de la manufacture de Sèvres, tous les princes, tous les grands seigneurs veulent avoir leur petite fabrique de porcelaine : à Paris, ce sont celle des porcelaines dites *à la Reine,* celle du comte de Provence, celle du comte d'Artois, celle du duc d'Orléans, celle du duc d'Angoulême, etc. A Lille, le jeune Dauphin; à Orléans, le duc de Penthièvre; à Niederwiller, le baron de Beyerlé, et, plus tard, le comte de Custine; à Marseille, le comte de Provence; à Arras, M. de Calonne, etc. etc., patronnent ou possèdent des fabriques. Dans d'autres villes, les industriels se passent des protections, des patronages et des privilèges, et fondent à leurs risques et périls des manufactures à Strasbourg, à Limoges, à Caen, à Valenciennes, à Tours, à Boissettes, à Étioles, etc.

Ce grand mouvement de l'industrie de la porcelaine, qui marque la fin du XVIIIe siècle en Europe, est des plus intéressants à étudier, non seulement au point de vue céramique, mais aussi au point de vue artistique (fig. 12).

D'origine essentiellement française, la porcelaine tendre, à ses débuts, reproduit les décors des faïences de Rouen et de Moustiers; Meissen vient à son tour, commence avec des peintures copiées servilement sur



Fig. 12. — Porcelaine dure de Buen-Retiro, près Madrid (fin du XVIIIe siècle).

les porcelaines orientales, et envoie ses produits dans toutes les villes d'Europe, où ils excitent l'envie et l'admiration. Bientôt la France veut lutter contre les envahissements des porcelaines de Saxe; la fabrication de ses porcelaines tendres prend de jour en jour une plus grande extension, et, pour contre-balancer l'influence

de Meissen, elle doit, elle aussi, copier les décors de la Chine et du Japon; la manufacture de Vincennes elle-même est, à ses débuts, forcée de suivre la mode du jour. Peu à peu cependant l'art fin, coquet, délicat et un peu maniéré de la fin du règne de Louis XV reprend le dessus; on s'écarte de plus en plus du style oriental, et on arrive enfin à produire ces merveilles d'élégance et de goût qui font encore aujourd'hui l'admiration de tous. L'Allemagne, à son tour, copie Sèvres, dont les porcelaines, sous l'influence de Bachelier, qui crée les formes et dirige la décoration, sont arrivées à une supériorité incontestable et servent de modèles à toutes les autres manufactures.

Le développement considérable donné à la fabrication de la porcelaine, et que nous venons d'étudier dans cette rapide esquisse, la supériorité de ce nouveau produit si fin, si solide et si propre, sur la faïence employée communément jusqu'alors pour les usages domestiques, devaient avoir et eurent pour résultat de ruiner l'industrie des faïenciers; quelques-uns essayèrent de lutter et cherchèrent même, ainsi que nous l'avons dit, à imiter les formes et les décorations des porcelaines, mais ce fut inutilement.

Faïence fine ou *anglaise.* — Une autre cause qui devait, elle aussi, contribuer à hâter la décadence de cette industrie, fut la libre entrée en France, à la suite du traité de commerce de 1794, des *faïences fines* (désignées communément sous le nom de *terres de pipe*), découvertes en Angleterre vers 1710, et dont la fabrication avait pris rapidement une importance considérable.

Cette nouvelle poterie, à pâte blanche opaque, à texture fine et serrée, composée d'argile plastique mélangée de cailloux de silex broyés très fin (d'où lui est venu le nom de *cailloutage*, qu'on lui donne aussi quelquefois), était également de beaucoup supérieure, au moins au point de vue usuel, à la faïence stannifère.



Fig. 13. — Faïence fine anglaise (XVIIIe siècle).

(Décor obtenu par impression.)

A la fois faïence et porcelaine, elle produisit des œuvres remarquables, surtout entre les mains de Wedgwood, le grand céramiste auquel l'Angleterre doit la fabrication de ces grès fins aux formes pures et simples empruntées aux vases grecs, et dont Flaxman, le célèbre sculpteur, dessinait la décoration.

Quoiqu'elle ne tienne qu'une place relativement secondaire dans l'histoire de la céramique, la faïence fine est intéressante à étudier, surtout à cause du procédé d'*impression* qui était employé dans sa décoration,

ainsi, du reste, que dans la décoration de la plupart des porcelaines anglaises. Ce procédé, qui consiste à transporter d'une planche de cuivre ou d'acier, sur la pièce à décorer, des épreuves tirées sur papier mince, avec des couleurs vitrifiables, fut trouvé vers le milieu du XVIIIe siècle en Angleterre. Employé d'abord à Liverpool, ensuite à Worcester, puis dans les nombreuses manufactures du Staffordshire et en Suède, il fut connu en France, mais très peu pratiqué, dès la fin du siècle dernier; mais depuis 1810, époque à laquelle il fut usité d'une façon suivie, il a pris une immense extension, dont nous suivrons les progrès en étudiant les différentes fabriques qui l'ont employé.

Telles sont, rapidement esquissées, les différentes manifestations de l'art de la terre dans les pays les plus divers, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours. Avant de commencer les études séparées qui doivent faire l'objet des chapitres suivants, il nous a semblé indispensable d'indiquer ces grandes divisions dont chacune marque un progrès accompli par l'industrie humaine. Nous les résumons ainsi :

1. — Poteries mates, non décorées, ou décorées soit par polissage, soit au moyen d'engobe terreuse ou d'un lustre silico-alcalin extrêmement mince.

2. — Poteries vernissées, c'est-à-dire recouvertes d'un vernis *transparent,* à base de plomb. Ainsi que nous l'avons dit, nous faisons rentrer dans cette classe les *grès-cérames,* dont les éléments constitutifs sont à peu près analogues à ceux des poteries, et qui n'en diffèrent que par le mélange de sable dans l'argile,

la glaçure silico-alcaline, et surtout par une cuisson plus forte et plus prolongée.

3 — Poteries émaillées (*faïences* proprement dites), c'est-à-dire recouvertes d'un vernis opaque, à base d'étain, masquant la couleur de la terre qu'il recouvre.

4. — Porcelaines : *a. Porcelaine orientale,* connue des Chinois et des Japonais, et fabriquée dès la plus haute antiquité.

b. Porcelaine tendre ou *porcelaine française,* découverte à la fin du XVIIe siècle.

c. Porcelaine dure européenne, fabriquée à Meissen, en Saxe, vers 1710, et vers 1765, en France, après la découverte du kaolin.

5. — Faiences fines (*terres de pipe, cailloutages,* etc.), à pâte blanche opaque et à vernis plombeux transparent

Nous n'avons pas cru devoir suivre dans toute sa rigoureuse exactitude la grande division adoptée par Brongniart, des *poteries à pâte tendre* et des *poteries à pâte dure;* cette division, nécessaire dans un ouvrage exclusivement scientifique comme celui de l'illustre administrateur de la manufacture de Sèvres, avait pour nous l'inconvénient, dans ce modeste travail, de détruire sur plusieurs points la marche chronologique des progrès de l'industrie céramique, notamment en reléguant après celle des faïences la fabrication des grès-cérames, qui l'a précédée ou qui lui est tout au moins contemporaine, puis en faisant passer avant les porcelaines les faïences fines ou faïences anglaises, qui

leur sont postérieures et qui n'ont pas, à beaucoup près, une importance aussi considérable.

Nous avons également, à part quelques exceptions, fait cesser l'histoire de chacune des séries que nous avons indiquées plus haut au moment où commence d'une façon régulière et suivie celle de la série qui la suit, bien que la fabrication de toutes les poteries, à quelque classe qu'elles appartiennent, n'ait jamais été interrompue et se soit continuée jusqu'à nos jours. Il est à remarquer, du reste, qu'à mesure que l'industrie céramique se perfectionne et qu'un nouveau mode de fabrication ou de décoration apparaît, tout ce qui constituait l'intérêt historique ou artistique du genre qui l'a précédé s'efface et disparaît complètement. A partir du moment où les potiers apprennent à couvrir la terre de ce bel émail blanc, opaque, si propre à faire valoir l'éclat des couleurs, la poterie vernissée n'est plus réservée que pour les usages les plus vulgaires; la faïence, à son tour, dont les manufactures d'Italie, de Rouen, de Moustiers et de Delft, nous ont laissé de si merveilleux spécimens, se traîne dans une fabrication grossière et lourde, du jour où la porcelaine, plus sévère, plus froide, mais aussi plus solide et plus propre, commence à régner en souveraine. Il était réservé à notre époque, si amoureuse de tous les produits des industries passées, de faire revivre ces procédés anciens dont beaucoup avaient été oubliés, et nous assistons depuis vingt ans à une sorte de renaissance céramique que nous étudierons en détail, et à laquelle nous consacrerons un chapitre à part.

II

POTERIES MATES ET LUSTRÉES

---

§ I

ÉGYPTE

La céramique occupe une place considérable dans l'histoire des arts industriels de l'ancienne Égypte. Grâce aux recherches entreprises si intelligemment et continuées avec tant de courage et de persévérance par le regretté Mariette, grâce aux études si savantes de nos modernes égyptologues, les voiles impénétrables qui, pendant tant de siècles, avaient caché à nos yeux la terre des Pharaons, et que Champollion avait commencé à déchirer, sont tombés peu à peu, et l'Égypte nous apparaît aujourd'hui, au seuil de l'histoire, dans toute la splendeur de sa civilisation et de son organisation puissante, avec ses arts et son in-

dustrie, si florissants déjà à une époque où la Grèce et l'Italie, qui devaient plus tard la conquérir, l'absorber et l'anéantir, n'étaient encore habitées que par des peuplades sauvages et barbares.

Et, chose remarquable, il semble, d'après ce que nous en connaissons actuellement, que cette nation privilégiée ait été, dès le début, au moins sous le rapport de ses arts industriels, en pleine possession de procédés de fabrication qui dénotent déjà une civilisation avancée. Alors que dans les autres pays nous assistons à l'éclosion lente de l'industrie céramique, quand nous ne trouvons partout que des premières ébauches informes, des poteries grossièrement fabriquées à la main et à peine cuites, l'Égypte nous montre dans ses plus anciennes nécropoles, dans les tombes de Saqqarah et dans les pyramides de Memphis, à une époque qui remonte au delà de Moïse et d'Abraham lui-même, des vases qui, malgré leur pâte assez grossière, malgré la lourdeur de leurs formes et leur façonnage imparfait, sont encore de beaucoup supérieurs, au point de vue de la fabrication, à ceux que nous trouvons dans les sépultures primitives des peuples de l'Occident.

Les poteries égyptiennes sont de plusieurs sortes : les unes, mates et sans aucune décoration, à pâte grise ou noire; les autres, lustrées par polissage ou recouvertes d'un vernis tellement mince que son épaisseur n'est pas appréciable; d'autres enfin, décorées, au moyen de couleurs mates et terreuses, d'ornements à colorations variées.

Une quatrième classe, et ce n'est pas la moins im-

portante, comprend ces poteries à pâte sableuse, recouvertes d'un beau vernis, presque généralement bleu ou vert, et qui sont improprement désignées sous le nom de *porcelaines d'Égypte*.

Mais, avant d'étudier les caractères particuliers de matière, de forme et de décoration de ces diverses poteries, nous croyons utile de dire quelques mots des briques qui entraient dans la construction de presque tous les monuments de l'ancienne Égypte, et qui sont comme la manifestation première de l'industrie céramique dans ce pays. On les employait concurremment avec le granit, et souvent seules, à l'exclusion de tous autres matériaux. Hérodote rapporte (liv. II, 136) qu'Asychis (ou Aseskaw), roi de la cinquième dynastie, et, suivant Diodore de Sicile, l'un des cinq grands législateurs de l'Égypte, voulant surpasser ses prédécesseurs, bâtit en briques une pyramide où se trouve l'inscription suivante, gravée sur une pierre : « Ne me méprise pas à cause des pyramides de pierre; je l'emporte autant sur elles que Jupiter sur les autres dieux. Car, plongeant une pièce de bois dans un marais et réunissant ce qui s'y attachait d'argile, on a fait la brique dont j'ai été construite. »

C'est dans les nécropoles de Saqqarah et dans les pyramides de Memphis que nous trouvons les plus anciens spécimens de briques. Dans les sépultures primitives, les morts étaient déposés dans le sable à un mètre de profondeur à peu près, et le plus souvent nus et sans cercueil; quelquefois on construisait des sortes de tombes ou chambres rectangulaires dont les murs étaient bâtis en briques jaunes, faites avec du

sable mélangé d'argile et de cailloux, et dans lesquelles des vases grossiers, placés à côté du mort, renfermaient les provisions qui devaient le soutenir dans son voyage pour l'autre vie. D'autres tombeaux, d'une époque postérieure, plus riches et plus soignés, sortes de constructions massives dont le plan est également rectangulaire, et dont les quatre murs sont symétriquement inclinés en avant vers un centre commun, sont construits en pierres ou en briques noires faites avec de l'argile pure mélangée de paille hachée. Ces briques, qui ne mesurent pas moins de trente-huit à quarante centimètres de longueur sur dix-huit de large et quatorze d'épaisseur, étaient simplement séchées au soleil. La paille hachée ou même quelquefois des fragments de joncs ou de plantes de marais, mêlés à la terre sableuse, avaient pour objet de lui donner plus de solidité; le chapitre v de l'*Exode* établit bien nettement cet usage. Moïse et Aaron ayant déclaré au Pharaon les ordres de Dieu, ce prince redouble l'oppression des Israélites :

« 6. Le roi, ce jour-là même, donna des ordres aux intendants des ouvrages et aux exacteurs du peuple, et leur dit :

« 7. Vous ne donnerez plus de paille au peuple comme auparavant pour faire les briques; qu'ils aillent et s'en procurent eux-mêmes.

« 8. Et vous exigerez d'eux la même quantité de briques qu'ils fabriquaient auparavant sans en rien diminuer[1]. »

[1] *Exode*, ch. v.

Les briques ainsi fabriquées étaient d'une solidité à toute épreuve, et, malgré leur friabilité apparente, nous les retrouvons encore aujourd'hui, après plus de cinq mille ans, dans un état de conservation extraordinaire. Les Égyptiens, du reste, s'étaient bien rendu compte de la solidité de ces matériaux, et s'ils ne les

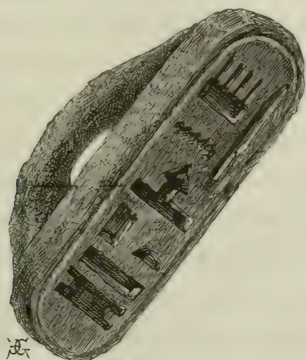


Fig. 14. — Marque en bois pour l'estampage des briques.
(British museum.)

cuisaient pas, c'est qu'ils savaient que dans leur pays chaud, sec et où les pluies étaient presque inconnues, la cuisson eût été inutile. Cependant, à partir de la douzième dynastie, c'est-à-dire 2800 ans à peu près avant notre ère, l'usage s'établit de faire cuire les briques, que l'on commença alors à marquer de lignes ou de signes emblématiques grossièrement tracés, avec les doigts, sur la terre encore humide. Plus tard, sous les rois de la dix-huitième dynastie (1700 ans av. J.-C.), on estampa sur leur méplat, au moyen de marques en bois (fig. 14), un cachet ovale ou carré portant en relief le nom du souverain régnant, ou les noms et

qualités des personnages qui faisaient construire les édifices dans lesquels elles devaient être employées.

Quant aux vases, ceux qui ont été découverts dans les tombes primitives de l'ancien empire sont, ainsi que nous l'avons dit, d'une pâte et d'une fabrication assez grossières; et cependant, même à l'époque la plus reculée, tous, à l'exception de ceux, — généralement en forme de *pain de sucre,* — qui renfermaient les momies d'ibis ou autres animaux sacrés, ont été faits au *tour.* La roue du potier était, en effet, ainsi que nous l'avons dit, connue des anciens Égyptiens, et sa forme même nous a été conservée par les peintures découvertes dans les nécropoles de Thèbes (fig. 4, p. 9), et qui ont été décrites et figurées par Champollion. Ces peintures, ainsi que celles trouvées plus récemment par Mariette à Memphis, nous font connaître dans tous leurs détails la vie intime, les arts et l'industrie des habitants de cette terre privilégiée, et plusieurs nous donnent des représentations exactes des différentes phases de la fabrication des poteries, depuis le *marchage*[1] de la terre jusqu'au tournage et à la cuisson des pièces.

Plus tard, la pâte devient plus fine, plus homogène, la fabrication plus soignée, les formes plus variées;

[1] Cette opération du marchage, à laquelle les écrivains de l'antiquité font souvent allusion (« Je l'appellerai du septentrion, et il viendra du nord; il reconnaîtra la grandeur de mon nom; il traitera les grands de la terre comme la boue et les foulera comme le potier foule l'argile sous ses pieds. » *Isaïe,* chap. XLI, v. 25), consiste, dit Brongniart, à étendre la pâte en un cercle plein, sur une aire en pierre ou en bois et sous une épaisseur d'environ trois décimètres. L'ouvrier marcheur, pieds nus, la pétrit en partant du centre et marchant vers la circonférence, et revenant de même en spirale de la circonférence au centre.

sans avoir rien de bien caractéristique ni de bien particulier, elles sont néanmoins intéressantes à étudier, en ce sens que beaucoup d'entre elles, épurées et modifiées, se retrouvent plus tard dans la céramique grecque.

On ne sait encore rien de bien précis sur les endroits où étaient fabriquées ces poteries. Coptos (ou *Kebti*), située au nord de Thèbes, sur la rive gauche du Nil, une des forteresses et un des marchés les plus importants de la haute Égypte, paraît cependant avoir été renommée pour ses nombreux ateliers de potiers [1]. On trouvait là, sur les bords du fleuve, une argile assez pure, onctueuse, facile à travailler, et dont la nature plastique se prêtait docilement à toutes les opérations de la fabrication, depuis le tournage jusqu'au moulage des statuettes dont nous parlerons plus loin. La pâte de presque toutes les poteries mates est rougeâtre, ou d'un jaune sale, suivant le plus ou moins grand degré de cuisson, quelquefois d'un gris noirâtre, et, dans ce dernier cas, mélangée fréquemment de graviers.

Dans la seconde série, celle des poteries lustrées par polissage ou au moyen d'une glaçure alcalino-terreuse extrêmement mince, la pâte est plus fine,

[1] Les vases fabriqués à Coptos étaient liés à des espèces de radeaux, et descendaient ainsi le Nil pour alimenter les marchés des villes de la basse Égypte. C'est cette coutume qui expliquerait les vers de Juvénal (satire XV, vers 128):

..... Imbelle et inutile vulgus,
Parvula fictilibus solitum dare vela phaselis,
Et brevibus pictæ remis incumbere testæ.

« Un vil peuple voguant dans ses canots d'argile, etc. »

plus cuite, quelquefois presque dure comme du grès, et la fabrication beaucoup plus soignée. Certains vases sont remarquables par leur élégance, d'autres par leur caractère tout particulier; parmi ces derniers, les plus



Fig. 15. — Canope égyptien.

(Musée céramique.)

curieux, certainement, sont ceux connus sous le nom de *canopes* (fig. 15).

Ces vases, destinés à contenir les viscères, réputés impurs, et les entrailles du mort, étaient placés dans les tombeaux aux angles du cercueil, ou aux « quatre points cardinaux, autour de la tombe, comme pour

les jeter à tous les vents [1]. » Confiés aux quatre génies de la mort, ils étaient tous les quatre semblables de formes et de dimensions, mais surmontés de couvercles différents, figurant soit une tête humaine, soit une tête d'animal, cynocéphale, chacal ou épervier. Les viscères, embaumés séparément et soigneusement empaquetés, étaient placés dans l'intérieur de chacun de ces canopes, dont les uns portaient simplement sur la face antérieure le nom du génie auquel ils étaient consacrés [2], et d'autres, le nom du défunt avec une prière spéciale adressée par lui aux divinités bienfaisantes. Suivant la fortune et le rang du mort, les canopes étaient en terre cuite, en bois, en pierre ou en albâtre.

On plaçait également dans les tombes d'autres vases lustrés destinés à contenir l'eau consacrée; on trouve souvent de ces vases dont le fond a conservé une sorte de limon jaunâtre.

Les poteries de la troisième série, qui datent des Ptolémées, c'est-à-dire à peu près du milieu du IIIe siècle avant J.-C., quoique fabriquées à une époque de décadence, sont peintes quelquefois d'une façon assez décorative de bandes striées, de couleurs différentes, aux tons francs et harmonieux, et de frises portant des ornements symboliques, notamment les *yeux* d'Osiris, tracés en noir ou en brun-rouge et entourant presque

[1] Cf. Mariette, *Serapeum de Memphis.*

[2] Ces quatre génies funéraires chargés de la garde des entrailles se nommaient : *Hapi* (à tête de cynocéphale), *Amset* (à tête humaine), *Tiaumautef* (à tête de chacal), et *Kebhsennouf* (à tête d'épervier). — Cf. Pierret, *Petit Manuel de mythologie.*

toujours une fleur de *lotus*, emblème de la résurrection[1]. La plupart de ces vases (fig. 16), dont la destination funéraire est évidente, sont apodes et devaient être posés sur des supports ou suspendus aux parois



Fig. 16. — Vase à décoration polychrome mate. — Époque ptolémaïque.
(Musée du Louvre.)

de la tombe. On se servait, pour les décorer, de couleurs terreuses minérales d'un aspect entièrement mat, mais qui néanmoins, sous l'action du feu employé pour la faible cuisson de ces poteries, ont adhéré assez fortement à la pâte pour pouvoir encore, après plus de deux mille ans, résister aux frottements les plus énergiques. On a fabriqué également en terre cuite peinte, mais avec des couleurs qui ne semblent pas avoir passé au feu, des couvercles de cercueils; un des rares

[1] Le calice bleu de la fleur de lotus s'ouvre chaque jour au soleil du matin.

spécimens de ce genre existe, d'une façon malheureusement incomplète, au musée de Sèvres.

Mais la classe la plus intéressante de la céramique de l'ancienne Égypte, celle qui lui est bien particulière, et dont aucun spécimen analogue n'existe dans l'industrie des autres pays, est celle des poteries à pâte siliceuse, couvertes d'une glaçure épaisse, brillante, presque toujours colorée en bleu verdâtre ou en vert, et improprement appelées *porcelaines d'Égypte.* Malgré la dureté apparente et quelquefois la blancheur de sa pâte, cette poterie, complètement opaque, n'offre aucun des caractères de la véritable porcelaine; sa cassure est terne, terreuse, et n'a ni la compacité ni l'éclat vitreux de la porcelaine. Ce serait plutôt une sorte de grès-cérame dont la pâte sableuse, sans consistance, ne contient d'argile que ce qui est indispensable pour la lier et lui donner une certaine plasticité. Le vernis qui la recouvre est un véritable verre, à base de silice et de soude, coloré par un oxyde de cuivre; quoique souvent très épais, il est fort tendre et se laisse facilement rayer.

Incapables par leur nature même de servir aux usages domestiques, les poteries de cette classe ont été réservées presque exclusivement aux usages religieux et surtout funéraires. Leur variété est très grande; mais les plus nombreuses sont certainement ces petites figures en forme de momies que l'on rencontre souvent par centaines dans une seule tombe, soit qu'on en ait parsemé le sol de la chambre funéraire, soit qu'on les ait disposées dans des boîtes affectées à cet usage. Les inscriptions les nomment *schab-ti* ou *aides,* leur mis-

sion étant, en effet, de venir en aide au défunt dans l'accomplissement de sa tâche et de lui servir de compagnons dans la tombe. Quant au défunt lui-même, on a trouvé également dans les tombeaux un grand nombre de statuettes qui le représentent (fig. 17),



Fig. 17. — Figurine funéraire du scribe *Panhési*.

(British museum.)

et dont M. Maspero explique ainsi la présence et la signification :

« Les Égyptiens, dit-il, se faisaient de l'âme humaine une idée assez grossière. Ils la considéraient comme une reproduction exacte du corps de chaque individu, pétrie d'une matière moins dense et moins grossière que la chair et les os, mais susceptible d'être vue, sentie et touchée. Ce *double* avait, à un degré moindre

que son type terrestre, toutes les infirmités de la vie terrestre; il buvait, mangeait, se vêtait, s'oignait de parfums, allait et venait dans sa tombe, exigeait un mobilier, une maison, des serviteurs et un revenu. On devait lui assurer dans l'autre monde la possession de toutes les richesses dont il avait joui dans celui-ci, sous peine de le condamner à une éternité de misères indicibles. La première obligation que sa famille contractait à son égard était de lui fournir un corps durable, et elle s'en acquittait en momifiant de son mieux la dépouille mortelle, puis en cachant la momie au fond d'un puits, où l'on ne l'atteignait qu'au prix de longs travaux. Toutefois ce corps, quelque soin qu'on eût mis à l'embaumement, ne rappelait que de loin la forme du vivant. Il était, d'ailleurs, unique et facile à détruire : on pouvait le brûler, le démembrer, en disperser les morceaux. Lui disparu, que serait devenu le *double?* On lui donnait pour support des statues représentant la forme exacte de l'individu. Ces statues étaient plus solides que la momie, et rien n'empêchait de les fabriquer en la quantité qu'on voulait. Un seul corps était une seule chance de durée pour le *double;* vingt statues représentaient vingt chances. De là ce nombre vraiment étonnant de statues qu'on rencontre quelquefois dans une seule tombe. La piété des parents multipliait les images du mort, et, par suite, les supports, les corps impérissables du *double*, lui assurant par cela seul une presque immortalité[1]. »

Ces statuettes du défunt étaient presque toujours

[1] Cf. Maspero, *Monuments de l'art antique,* publiés sous la direction de M. O. Rayet, in-f°, 1880.

en bois, en calcaire ou en pierre dure, et quelquefois, dans les tombes des gens peu fortunés, simplement en terre cuite ou en terre émaillée. Quant aux *schab-ti* qui leur servaient de compagnons, ils étaient le plus

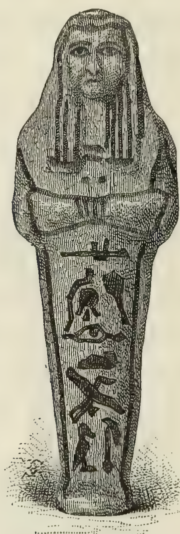


Fig. 18. — Figurine funéraire (*schab-ti*).

(Musée céramique.)

souvent également en terre, et, à quelque époque qu'ils appartiennent ou quelle que soit leur nature, fabriqués tous sur le même type, les bras croisés sur la poitrine et tenant dans les mains les ustensiles qui doivent leur servir à labourer la terre avec le défunt, pour y jeter le grain de blé d'où sortent, sous l'effort caché de la nature, la nourriture et la vie.

L'usage de placer ces figurines dans les tombeaux paraît remonter à la onzième dynastie (3,000 ans av. J.-C.),

et s'être continué pendant une longue suite de siècles jusqu'à la conquête de l'Égypte par les Perses; on les rencontre en grand nombre, surtout dans les tombes de la vingt-sixième dynastie (665 ans avant J.-C.). Les inscriptions qu'elles portent ont été pendant longtemps assez grossièrement tracées en brun ou en noir (fig. 18), et, dans la dernière période, finement gravées en creux.

On fabriquait également en terre émaillée les *amulettes* que les Égyptiens aimaient à porter sur eux, qu'ils gardaient dans leurs demeures et qui descendaient avec eux dans leurs tombeaux; les *bagues*[1], sur lesquelles on lit des inscriptions peintes ou gravées, ou plus fréquemment un simple nom de roi, surtout pendant la dix-huitième et la dix-neuvième dynastie (de 1700 à 1500 av. J.-C.); les *fioles* et les *tubes cylindriques* destinés à conserver les huiles, les pommades et les onguents précieux; les petits *vases funéraires* apodes (fig. 19) à couverte bleue, unie, et sur le corps desquels est finement gravée au trait une frise de fleurs de lotus portées sur leurs tiges, et une multitude d'autres petits objets que le respect dont la mort était entourée, et l'inviolabilité de la tombe, ont fait par-

[1] « Les bagues en faïence découpée n'étaient certes pas destinées à être portées. On semblerait autorisé, par un assez grand nombre d'exemples, à croire qu'elles s'échangeaient entre parents et amis comme des souhaits de bonne nouvelle année. La nouvelle année coïncidait avec le solstice d'été, avec la crue du Nil, avec tout ce qui annonce la renaissance de la nature, le retour de la végétation et de la vie. Aussi ces bagues portent-elles souvent comme motifs de décoration, soit le scarabée qui s'envole, soit les fleurs qui s'épanouissent, soit même l'Harpocrate enfant assis dans un calice de lotus... » (Cf. Mariette-Bey, *Description sommaire de l'Exposition égyptienne au Trocadéro,* p. 110.)

venir jusqu'à nous intacts et comme sortis hier des mains du potier, quoique leur fragilité même ait semblé devoir les condamner à une destruction rapide.

Une coutume touchante, et que nous retrouvons, du reste, plus tard chez la plupart des peuples de l'antiquité, est celle qui faisait placer dans la tombe, à côté

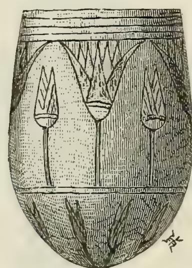


Fig. 19. — Vase émaillé et gravé.
(Musée du Louvre.)

de la dépouille mortelle de l'enfant, les jouets qu'il avait aimés et qui l'avaient amusé pendant sa vie. Avec des poupées en bronze ou plus souvent en bois, à côté de pantins aux bras mobiles, on rencontre assez fréquemment des balles en peau blanche rembourrées de foin ou de fibres de feuilles de palmier assez semblables à celles dont nos enfants se servent encore aujourd'hui, et surtout des balles ou grosses *billes* en terre émaillée, décorées de bandes alternées peintes en couleurs variées; c'est également dans les tombes des enfants ou des adolescents que l'on trouve ces petites pièces qui rappellent les *pions* de notre jeu d'échecs (fig. 20), et qui servaient à jouer, sur une sorte de damier, un jeu que les traditions rapportent avoir été inventé par le dieu

Thot pour charmer Isis, mère et sœur du Soleil. Toujours en terre émaillée, ces petits pions, de forme conique, sont surmontés quelquefois d'une tête d'homme,



Fig. 20. — Pion de jeu.

(British museum.)

de chat ou de quelque autre animal sacré, ou simplement d'un bouton sphérique; celui que représente notre gravure est marqué des noms et titres de Néko, roi de la vingt-sixième dynastie (600 ans av. J.-C.).

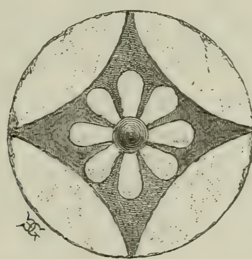


Fig. 21. — Disque émaillé.

(Musée du Louvre.)

On fabriquait aussi en terre émaillée de petits disques (fig. 21) qu'on retrouve en assez grande quantité, et dont l'assemblage devait former une sorte de mosaïque aux tons harmonieux.

Avant de terminer, nous signalerons encore, parmi les produits en terre cuite de la céramique égyptienne, des *cônes* ou *cachets* trouvés dans les tombeaux, principalement dans ceux des hypogées de Thèbes, et dont le musée du Louvre possède un assez grand nombre d'exemplaires. Ces cachets (fig. 22), dont la destination est encore une énigme, étaient généralement en terre



Fig. 22. — Cône égyptien en terre cuite.

(Musée du Louvre.)

rougeâtre, et portaient estampés en relief les noms et les titres du défunt en caractères hiéroglyphiques. On a supposé qu'ils servaient à délimiter les sépultures, ou du moins à avertir de leur voisinage ceux qui, en l'absence d'autre marque extérieure, auraient été tentés de creuser un tombeau sur un terrain qu'ils pouvaient supposer inoccupé. On les trouve surtout dans les sépultures des seizième et dix-septième dynasties. Leur longueur varie de 0,15 à 0,20 cent.

Le Louvre possède également plusieurs fragments de poteries, datant de l'époque ptolémaïque, et sur lesquels sont écrits des actes de vente, des contrats de mariage, etc. etc.

§ II

ASSYRIE — CHALDÉE

La céramique chaldéo-assyrienne, qui ne nous est encore qu'imparfaitement connue et dont les spécimens sont relativement rares dans les musées, est intéressante à étudier, surtout au point de vue de l'emploi considérable qui en a été fait en architecture.

Les Assyriens avaient été nommés à juste titre *pétrisseurs d'argile;* c'est en argile, en effet, qu'ont été bâtis les palais et les murs de Ninive et de Babylone, et ces temples de proportions gigantesques dans la construction desquels il n'entrait pas moins de trente millions de briques[1].

Les plaines de l'Assyrie et de la Chaldée sont formées en majeure partie d'une argile très pure, très fine, avec laquelle on fabrique encore aujourd'hui des vases poreux où l'eau acquiert une grande fraîcheur, et qui servait à faire des briques de grande dimension, que l'on séchait simplement au soleil et que l'on reliait entre elles en en mouillant légèrement la superficie au

[1] « Les débris du temple d'Ourouk forment un monticule d'environ 70 mètres de côté et 35 mètres de haut; près de trente millions de briques ont dû entrer dans sa construction. » (Cf. MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient,* et LOFTUS, *Chaldæa and Susiana.*)

moment de la pose. Ces briques, enduites d'asphalte, acquéraient une dureté et une force de résistance extraordinaires.

Les monuments ainsi construits étaient couverts à leur base de dalles en pierres sculptées, et à leur partie supérieure d'un revêtement de briques émaillées de différentes couleurs, dont l'assemblage formait de grandes surfaces décoratives et de gigantesques tableaux.

A défaut des découvertes récentes, dont nous parlerons plus loin, et qui ont mis au jour plusieurs spécimens intéressants de ces sortes de briques, ce fait nous serait attesté par plusieurs écrivains de l'antiquité.

C'est d'abord Ézéchiel (ch. XXIII) :

« *Vers.* 14. — Et Ooliba... ayant vu des hommes peints sur la muraille, des images des Chaldéens tracées avec des couleurs,

« *Vers.* 15. — Qui avaient leurs baudriers sur les reins, et sur la tête des tiares de différentes couleurs, qui paraissaient tous des officiers de guerre et avaient l'air des enfants de Babylone et du pays des Chaldéens, où ils sont nés[1]. »

Puis Diodore de Sicile, qui fait ainsi, d'après Ctésias, médecin d'Artaxerce, la description du palais dont il attribue la construction à Sémiramis :

« En dedans de ce mur était une autre enceinte faite avec des briques crues, sur lesquelles étaient imprimées des figures de toutes sortes d'animaux ; ces figures étaient peintes avec tant d'art qu'elles semblaient vi-

[1] *La Sainte Bible,* traduction LEMAISTRE DE SACY.

vantes; son épaisseur était de trois cents briques, et sa hauteur, suivant Ctésias, de cinquante *orgyes* (environ 90 mètres). Enfin, en dedans de cette seconde enceinte, il y en eut une troisième qui entourait la citadelle... Sur les tours et les murailles, on avait représenté toutes sortes d'animaux imités par les couleurs et le relief. On y voyait une chasse composée de différents animaux qui avaient plus de quatre coudées de haut (environ 2 mètres). Dans cette chasse, Sémiramis était figurée à cheval, lançant un javelot sur une panthère; auprès d'elle était Ninus, son époux, frappant un lion d'un coup de lance... Enfin ce palais l'emportait de beaucoup, en étendue et en beauté, sur celui qui était situé sur la rive opposée. Ce dernier n'avait qu'un mur d'enceinte en briques cuites de trente stades de circuit (environ 5,520 mètres)... On y remarquait des représentations de combats et de chasses très agréables à la vue[1]. »

Malheureusement il ne reste plus rien que des débris informes de ces constructions gigantesques, et nous n'avons que des fragments presque insignifiants des briques dont l'assemblage formait ces tableaux « très agréables à la vue ». Les ruines de Ninive et de Babylone, fouillées par MM. Botta, Layard, V. Place, Delaporte et tant d'autres, n'ont pas donné, au moins sous le rapport de la céramique, les résultats que l'on était en droit d'attendre; néanmoins les fragments qui ont été recueillis, et que l'on peut voir au Louvre et au British museum, s'accordent d'une ma-

[1] Diodore de Sicile, liv. II, chap. viii, traduction Hœfer.

nière exacte avec les textes que nous venons de rapporter, et M. V. Place, dans son bel ouvrage, *Ninive et l'Assyrie*, a pu, à l'aide de morceaux de briques émaillées qu'il a trouvées, restituer plusieurs frises décoratives d'un grand caractère (fig. 23).

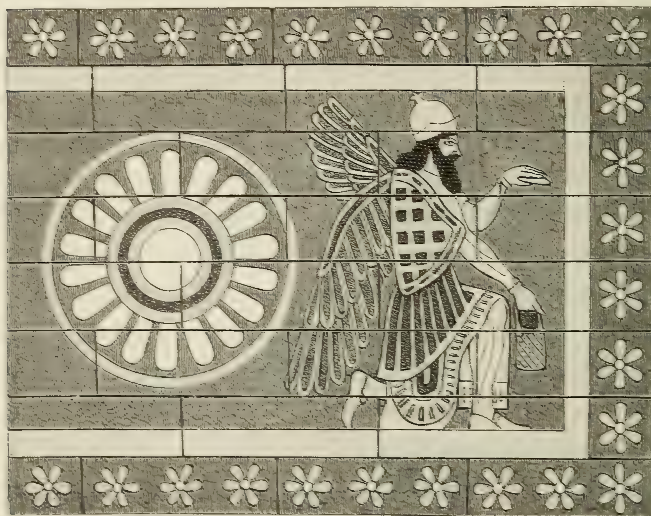


Fig. 23. — Restauration d'une frise en briques émaillées.
(D'après M. V. Place.)

Ces briques, généralement assez peu cuites, sont très fragiles; leurs couleurs dominantes sont le bleu, le jaune-orangé et le blanc; le vert et le noir y sont rares; les personnages et les animaux s'enlèvent en jaune sur fond bleu. L'émail, surtout dans les briques trouvées à Ninive, est à base de plomb et semble assez fusible; néanmoins les pétales blancs des rosaces, qui jouent toujours un si grand rôle dans les décorations assyriennes, paraissent avoir été obtenus au moyen

d'un oxyde d'étain; ce fait, qui a une assez grande importance au point de vue de l'histoire des origines de la faïence, serait confirmé, du reste, par l'inscription des *Annales*, dans lesquelles Saryoukin, — ou Sargon, — célébrant les ornements de ses palais, parle de couleurs faites « par le plomb, le fer et l'*étain* ».

La décoration se faisait sur la brique *crue*, c'est-à-dire avant qu'elle eût reçu aucune cuisson; c'est ce que prouvent les traits assez profonds qui forment les contours des figures et des ornements, et qui n'ont pu être ainsi gravés que sur l'argile encore molle; enfin, la répétition fréquente et sans aucune modification d'un même personnage, d'un même animal et d'un même motif d'ornement, dénoterait l'emploi de *poncis*. Chaque brique était marquée au revers d'un signe ou d'un numéro destiné à en faciliter l'assemblage, qui se faisait au moyen du bitume. On formait ainsi des sortes de grandes mosaïques ou de frises représentant des dieux ailés, des rois et des animaux, disposés en suite processionnelle, presque généralement sans action commune, et d'un dessin ferme, correct et énergique. L'emploi de teintes plates, dont l'intérieur était dessiné de traits noirs indiquant les muscles ou les plis des vêtements, devait donner à ces frises un caractère grandiose et un aspect essentiellement décoratif.

En voyant à quel degré de perfection les Assyriens étaient arrivés dans la préparation de la terre et dans la composition des émaux qui servaient à fabriquer et à décorer ces briques, on a peine à s'expliquer l'infériorité relative de leurs poteries. Leurs vases, à part

la finesse de la pâte due à la nature même de la terre qu'ils employaient, sont loin d'être remarquables; les formes n'en sont ni gracieuses ni variées, et l'usage devait en être borné aux simples exigences de la vie ordinaire; ce sont, le plus généralement, des amphores à base arrondie destinées à conserver les grains, les huiles et le vin, des pots à bords droits, des vases à deux anses, de petites jarres ou des coupes peu profondes, etc. L'ornementation que l'on rencontre sur quelques-unes de ces poteries est tout à fait rudimentaire et ne se compose que de lignes droites, de cercles concentriques et de figures géométriques d'un dessin élémentaire.

Quant aux statuettes en terre cuite, le nombre de celles qui ont été découvertes jusqu'à présent est trop restreint pour que nous puissions nous faire une idée exacte de la plastique chez les Assyriens. Le musée du Louvre ne possède que trois de ces statuettes ébauchées à la main; elles sont en terre grise, peu cuites, et portent toutes les trois, sur le nu comme sur les vêtements, des traces de couleur bleue. Elles ont été trouvées à Khorsabad, par Botta, en 1842, dans les ruines du palais du roi Saryoukin (fin du VIIIe siècle av. J.-C.). Placées sous le pavage des cours, comme pour conjurer l'hostilité des puissances souterraines, elles représentent (fig. 24) les dieux, — ou les génies, — que l'on retrouve quelquefois sur les bas-reliefs, où ils figurent comme gardiens des portes; chacune d'elles était, quand on l'a découverte, renfermée dans une sorte de cachette ou de chambre formée par des briques.

La qualité exceptionnellement fine et pure de la

terre qu'ils trouvaient dans leur pays avait créé, en outre, chez les Assyriens un usage qui ne se rencontre chez aucun autre peuple de l'antiquité, celui des briques, des cylindres creux et des prismes, également



Fig. 24. — Divinité assyrienne, statuette trouvée à Khorsabad.

(Musée du Louvre.)

creux, sur lesquels sont imprimés, en écritures cunéiformes[1], les noms des rois et des prêtres, les *Annales* d'un règne, les bulletins des victoires, ainsi que les

[1] On appelle ainsi des écritures formées par les combinaisons d'un même signe horizontal ─, vertical ❘, ou tordu en forme de crochet <. Cet élément a le plus souvent l'aspect d'un clou ou d'un coin, d'où le nom de cunéiformes (de *cuneus,* coin), que l'on donne ordinairement aux écritures de ce type. (Cf. MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient,* pages 573 et suivantes.)

ventes de terre, les contrats, etc. Ces caractères étaient estampés en creux avec beaucoup de netteté, au moyen d'une tige en métal ou en bois, dont l'extrémité était de forme prismatique. Le British museum possède une suite nombreuse de ces tablettes, cylindres et prismes en terre cuite; les plus curieux sont ceux qui rapportent les annales de Sennachérib (705 ans av. J.-C.) et qui contiennent un récit de la campagne contre Jérusalem, et ceux sur lesquels sont gravées les *Annales* du règne d'Assourbanipal (668 ans av. J.-C.).

§ III

PHÉNICIE ET COLONIES PHÉNICIENNES

Placés entre les deux grands foyers primitifs de la civilisation, l'Égypte et l'Assyrie, les Phéniciens, essentiellement commerçants et navigateurs, ont été, dans l'antiquité, les agents les plus actifs du progrès intellectuel, scientifique et industriel. Leur établissement dans les îles de la mer Égée, dans la Corinthie, la Béotie et la Crète, bien qu'il n'ait été que de peu de durée et n'ait pu résister à l'invasion dorienne, a eu cependant une influence considérable sur la religion et les arts de la Grèce.

Surtout en ce qui concerne la céramique, cette influence est indéniable, et nous retrouverons, en étudiant les vases grecs, notamment ceux de la pre-

mière période, tous les éléments de l'art asiatique qu'y avaient importé les Phéniciens.

Quant aux poteries phéniciennes proprement dites, c'est-à-dire celles qui proviennent d'explorations et de fouilles faites dans le pays même, elles sont peu nombreuses et n'offrent pas au point de vue céramique un bien grand intérêt. Les sépultures, très riches en bijoux, en bandeaux d'or et en pierres précieuses, n'ont donné que peu de vases et seulement quelques terres cuites, parmi lesquelles on trouve surtout des statuettes d'Astarté, la Vénus asiatique, dont les Phéniciens avaient introduit le culte à Chypre et à Cythère. Dans tous les pays où il y a eu des établissements phéniciens, à Corinthe, à Mégare, en Béotie, surtout à Thèbes et à Tanagra, on rencontre des spécimens nombreux de ces figurines d'Astarté, en forme de *galette* ou de *planche,* qui remontent à une antiquité très reculée. Nous reviendrons plus loin sur ce sujet.

Mais ce qui, dans le domaine de la céramique, caractérise le mieux l'industrie et l'art des Phéniciens, qui se ressentent parfois de l'influence égyptienne, ce sont ces cercueils anthropoïdes dont la forme procède de celle de la momie, et dont on n'a trouvé d'exemplaires que dans les colonies phéniciennes, dans l'île de Chypre, en Sicile, et surtout à Malte. Le musée du Louvre possède un masque en terre cuite qui constituait la partie supérieure d'un de ces sarcophages.

§ IV

GRÈCE ET COLONIES GRECQUES

De tous les arts pratiqués en Grèce dans l'antiquité, il n'en est pas un qui nous soit mieux connu que la céramique; il n'en est pas surtout dont nous possédions des spécimens aussi nombreux, aussi variés et aussi intéressants au triple point de vue artistique, archéologique et industriel.

Dans aucun pays l'art de la poterie ne fut plus en honneur : si l'on en croit Pline et plusieurs autres écrivains de l'antiquité, les Athéniens avaient une telle considération pour quelques-uns de leurs artistes céramistes, qu'ils leur élevèrent des statues et firent frapper des médailles en leur honneur. Les noms d'un assez grand nombre sont parvenus jusqu'à nous, entourés de traditions et de légendes que la science critique moderne n'a pas eu de peine à détruire, mais qui prouvent en quelle haute estime les Grecs tenaient l'art de la terre et ceux qui le pratiquaient. C'est d'abord Dibutade, de Sicyone, qui était regardé comme l'inventeur de la plastique; Corœbus, d'Athènes, qui vivait au temps de l'Égyptien Cécrops, et qui, le premier, aurait pratiqué l'art de la poterie; Talus, neveu de Dédale, auquel on attribue l'invention du tour; Thé-

riclès, de Corinthe, souvent cité dans les auteurs grecs; Chérestrate, si habile, qu'il pouvait fabriquer plus de cent canthares par jour, etc. etc.

Suivant Hérodote, Homère, aveugle, pressé par les potiers de Samos de leur chanter des vers en échange de vases ou de toute autre chose qu'il désirerait, accepta leurs offres et se mit à chanter la pièce suivante, nommée depuis *le Fourneau :*

« Si vous me donnez une récompense, ô potiers, je me mettrai à chanter.

« Viens ici, Minerve, protège ce fourneau; que les gobelets, que tous les vases prennent une bonne couleur, qu'ils cuisent à propos, qu'ils soient d'un grand prix, qu'on en vende beaucoup à l'Agora [1], et beaucoup dans les rues; qu'ils rapportent un gros bénéfice : voilà comme en votre faveur je chanterai.

« Mais si vous êtes enclins à l'insolence, si vous me trompez, je convoque soudain les mauvais génies des fourneaux: Brise-tout, Furibond, Inextinguible, Possédé et Cuisant (qui *cuit, qui brûle*), le plus capable d'apporter à votre art des maux infinis : détruisez par le feu la maison et le portique; que le fourneau soit bouleversé et que les pots craquent avec fracas; que le four fasse entendre des grincements semblables à ceux des mâchoires des chevaux, lorsque les vases voleront en éclats. Viens aussi, fille du Soleil, empoisonneuse Circé, répands ici tes venins cruels, abîme les gens et leurs œuvres. Viens aussi, Chiron, amène-moi la foule des Centaures : il en est d'échappés à

[1] La place publique, transformée le matin en marché.

Hercule, si d'autres ont péri ; qu'ils piétinent rudement ces poteries, que le fourneau s'écroule, et qu'eux-mêmes gémissent en voyant le dégât qu'ils auront fait. Moi cependant je me réjouirai en admirant leur terrible adresse. Enfin, que ceux qui se pencheront sur la fournaise aient le visage brûlé, afin que tous apprennent à pratiquer la justice [1]. »

Il est difficile de décrire d'une façon plus saisissante les résultats d'une fournée heureuse, et surtout les dégâts qui se produisent dans un four par suite d'un excès de feu.

C'est à cet art, chanté par Homère, que nous devons ces vases si remarquables par l'élégance et la noblesse des formes, l'harmonie des couleurs, le grand caractère du dessin, l'esprit et la beauté de la composition, qui font aujourd'hui la gloire et la richesse de nos musées, et dont l'étude, malheureusement trop négligée par nos modernes céramistes, les ramènerait à une simplicité de bon goût et à une pureté dont ils s'écartent trop souvent sous prétexte d'originalité.

Enfouis dans les tombes qui nous les ont conservés, les vases grecs, après avoir été une des gloires de l'industrie et de la civilisation antiques, restèrent ignorés complètement pendant plus de quinze cents ans, pour reparaître seulement au commencement du siècle dernier, lors des premières explorations faites dans l'Italie méridionale, en Campanie et surtout dans l'ancienne Étrurie ; c'est là ce qui les fit pendant longtemps appeler improprement *étrusques*.

[1] Homère, traduction Giguet : *le Fourneau ou les Potiers.*

Heureusement c'était à une époque où des hommes instruits pouvaient en apprécier le mérite comme objets d'art, y puiser des renseignements précieux pour l'histoire et l'archéologie, et les sauver ainsi de la destruction barbare à laquelle avaient été voués tant de monuments remarquables que nous avait légués l'ancien monde. Leur nombre, d'abord assez restreint, fut considérablement accru vers la fin du siècle dernier. Pour réagir contre les mièvreries et les colifichets de l'art de Louis XV, les savants et les artistes se tournèrent du côté de l'antique Italie; on en fouilla partout le sol, et partout on retrouva des vases.

Nous n'avons pas à étudier ici les travaux importants auxquels cette sorte de renaissance donna lieu; malheureusement les archéologues, enthousiasmés par le jour nouveau que jetaient sur l'étude de la religion et des mœurs de l'antiquité les innombrables sujets mythologiques et les scènes héroïques ou familières que représentaient ces vases, ne les étudièrent qu'au seul point de vue iconographique, sans tenir aucun compte de leur provenance, et sans chercher à déterminer l'âge des sépultures dans lesquelles on les avait trouvés.

C'est seulement depuis quelques années, et grâce aux investigations intelligentes et actives des jeunes savants de nos Écoles de Rome et d'Athènes, que le grand mouvement de cette admirable industrie a pu être étudié. On a pu suivre pas à pas, pour ainsi dire, la marche de l'art céramique en Grèce, en constater les premières manifestations originales avec les anciennes populations de race aryenne, faire la part des influences

orientales importées par les Phéniciens, et le voir enfin, dégagé de tout élément étranger, s'épanouir dans toute sa splendeur et toute sa pureté à l'époque de Phidias, qui ne dédaignait pas de fournir aux potiers les modèles des formes que nous admirons aujourd'hui. A partir du ve siècle, les Grecs firent sentir leur influence partout dans l'ancien monde; ils couvrirent les côtes de la Méditerranée de cités florissantes, et les villes qu'ils avaient fondées dans l'Italie méridionale étaient tellement nombreuses et d'une si grande importance, qu'elles lui firent donner le nom de Grande-Grèce, *Græcia major*.

Mais à côté des céramiques grecques proprement dites, qu'elles viennent de la Grèce même ou de l'Italie méridionale, des îles de l'Archipel ou des côtes de l'Asie Mineure, il est certaines poteries, et notamment des terres cuites trouvées en Étrurie, dans les nécropoles de Cære et de Vulci, qui, tout en se ressentant des procédés industriels et artistiques des céramistes grecs, semblent avoir conservé comme une tradition de l'ancien art étrusque, transformé, pour ainsi dire, sous l'influence du génie grec; nous avons cru devoir en faire un groupe à part, que nous étudierons plus loin.

I. Provenance des vases grecs. — Le nombre des vases grecs de toutes formes et de toute nature qui font partie des musées et des collections est considérable et peut, sans exagération, être évalué à soixante mille, trouvés presque tous dans les tombeaux; et ce nombre, du reste, n'a rien d'étonnant, si on songe à l'emploi presque exclusif qui était fait de la terre, pendant une

longue suite de siècles, pour la fabrication non seulement des ustensiles ordinaires de la vie usuelle, mais surtout des vases religieux ou funéraires, qui sont les plus beaux, les plus luxueux, et pour nous les plus intéressants.

Les endroits où ont été faites les trouvailles les plus nombreuses et les plus importantes sont, après Troie et Mycènes, qui nous ont donné les poteries des anciennes races pélasgiques, l'île de Rhodes, et surtout la nécropole de la très ancienne ville de Kamyros, ville de fondation phénicienne. Les fouilles pratiquées dans les sépultures de Kamyros sont intéressantes surtout en ce sens qu'elles ont mis au jour, après des objets d'origine purement phénicienne, des vases de l'époque de transition, et enfin des objets d'art purement grec.

Viennent ensuite Athènes, célèbre par le grand développement de l'industrie céramique, et le Pirée; puis Corinthe, Sicyone et Cléone, dans le Péloponèse. Les vases de Corinthe sont les plus beaux au point de vue de la fabrication; ils étaient célèbres dans l'antiquité, et, suivant Strabon (I, VIII), très rares et très recherchés à Rome, où on les désignait sous le nom de *necrocorinthia,* et où les amateurs se les disputaient à prix d'or. En Béotie, les vases de Thespies et de Tanagra ont surtout un caractère archaïque.

En Afrique, Cyrène et les villes de la Pentapole cyrénaïque sont remarquables par la grandeur et la richesse de leurs chambres sépulcrales.

Dans l'Italie méridionale, Rubes (*Ruvo*) et Canusium (*Canosa*), en Apulie, ont fourni une quantité considérable de vases, mais datant tous d'une époque de dé-

cadence, et dont l'ornementation très chargée est d'un art extrêmement mauvais.

Tarente, la cité la plus puissante et la plus florissante de la Grande-Grèce, Métaponte et Sybaris, paraissent avoir été déjà explorées dans l'antiquité, et n'ont donné qu'un nombre relativement peu important de vases.

Il en est de même de Syracuse, en Sicile; mais, par contre, les explorations des ruines de Gela, où mourut Eschyle, ont produit beaucoup.

A mesure que l'on monte dans le nord de l'Italie, on trouve un luxe plus grand dans les chambres sépulcrales. En Campanie, nous citerons notamment trois villes : Cumes, dont les produits céramiques sont d'une grande valeur; Nola et Capoue, qui ont donné le plus grand nombre de beaux vases.

En Étrurie, cinq nécropoles surtout sont remarquables; la plus importante par le nombre et la richesse des vases qu'on y a trouvés est celle de l'ancienne ville de Volci ou Vulci, dont les vastes tombeaux ont fourni à eux seuls plus de six mille vases; Tarquinies (aujourd'hui *Corneto*), Cære (*Cervetri*), Véies et Clusium (*Chiusi*), ont également enrichi considérablement nos musées et nos collections.

II. Fabrication et nature des poteries grecques, leur coloration, leur glaçure. — Il est assez difficile d'établir nettement les différences et la nature des terres et des pâtes employées dans une fabrication qui a duré pendant une si longue suite de siècles, et qui a eu un développement si considérable.

Les poteries primitives sont faites d'une terre assez grossière, brune ou noirâtre, quelquefois lustrée par polissage; l'emploi du tour ou de la tournette apparaît presque au début de la fabrication.

Plus tard, la pâte est fine, légère, à texture un peu lâche et peu cuite; le façonnage est parfait et dénote des procédés de fabrication qui n'ont pas été dépassés de nos jours. Certaines pièces sont tournées avec un soin, une délicatesse et une habileté extraordinaires; les filets saillants, les moulures et les pieds sont d'une pureté d'exécution et d'une finesse remarquables, et les anses, quelquefois surélevées, sont attachées avec une précision que nous pourrions envier pour nos poteries modernes.

Dans les vases d'ancien style, la terre est d'une couleur jaune très pâle, un peu grise parfois; dans les poteries fabriquées dans l'Italie méridionale, elle est rouge briqueté.

Les couleurs employées dans l'ornementation des plus anciennes poteries sont terreuses, mates et généralement ocreuses ou brunes plus ou moins foncées. Plus tard, elles sont remplacées par un lustre noir, brillant, posé sur la terre, dont la couleur est avivée par un simple polissage donné par le tourneur, et avant la cuisson, sur la pièce terminée, ou par un lustre mince, incolore, mais destiné à exalter la couleur de la pâte. Quelquefois les figures noires sont rehaussées de couleurs mates de nature argileuse, appliquées après coup, et qui sont de véritables engobes, d'un ton généralement blanc, rouge, violâtre ou jaune. Nous étudierons plus loin le mode d'emploi de ces différentes

couleurs et du lustre noir en traitant de la décoration.

III. Formes, usage et noms des vases grecs. — L'usage et les noms des vases grecs sont, en général, assez difficiles à déterminer. Parmi les écrivains de l'antiquité auxquels nous sommes obligés de recourir, Athénée, qui nous fournit le plus grand nombre de renseignements, et qui a longuement traité la question des vases (I, xi), vivait sous Marc-Aurèle, c'est-à-dire à une époque éloignée de six siècles au moins de la belle période de la fabrication hellénique, et alors que les différences de dialectes, aussi bien que l'influence du long temps écoulé, avaient pu modifier la désignation exacte des vases dont il donne la description. La question est donc restée fort obscure, malgré les nombreux travaux et les savantes recherches des érudits modernes.

On peut cependant diviser les vases antiques en plusieurs classes, en se basant sur leur emploi reconnu ou présumé.

I. *Vases à conserver,* c'est-à-dire destinés à contenir et à transporter une certaine quantité de liquides, vins, huiles, ou même des grains et des céréales. A part quelques amphores, ils sont en général de forme ramassée, courts et très ventrus, assez épais et assez résistants pour pouvoir supporter le poids, souvent considérable, des liquides ou des grains qu'ils étaient destinés à contenir. Il y a quatre espèces de vases à conserver :

1° L'*amphore* (ἀμφορεύς, pour ἀμφιφορεύς, vase à deux anses), qui comprend deux séries : les amphores

peintes destinées aux vainqueurs des jeux religieux, et dont nous nous occuperons en traitant de la décoration (voir fig. 52, p. 97), et les amphores commerciales ou d'usage domestique, qui ne recevaient jamais de décoration; ces dernières étaient le plus souvent de forme allongée, terminées en pointe et munies de deux anses s'insérant au sommet, de chaque côté du collet et à la base, sur l'épaulement (fig. 25). Les amphores, généralement de grande dimension, servaient surtout à tenir le vin en réserve; on les enfonçait dans le sol ou dans le sable, ou on les inclinait simplement sur la muraille.

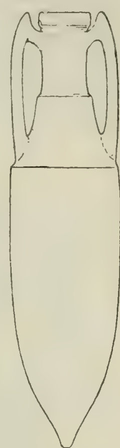


Fig. 25.

2° Le *stamnos* (στάμνος), vase de forme ramassée, au col court, et portant sur l'épaulement deux anses placées sur un plan horizontal (fig. 26).



Fig. 26.

3° La *calpis* (κάλπις), de même forme que le vase précédent, mais à trois anses au lieu de deux. Ce vase, dans lequel on allait puiser de l'eau à la rivière ou à la fontaine, était porté sur la tête ou sur l'épaule,

comme le font encore aujourd'hui les femmes d'Italie ou d'Égypte; la troisième anse, qui s'insérait, tantôt sur le collet et l'épaulement, tantôt sur le même plan que les deux autres, servait alors, soit à maintenir le vase sur l'épaule, soit à l'incliner pour en verser le contenu (fig. 27).



Fig. 27.



Fig. 28.

4° L'*hydrie* (ὑδρεῖον), dont la forme était plus élégante, le col plus long et l'ouverture moins large. Ce vase a également trois anses; mais la troisième est toujours verticale, surélevée et d'une courbure harmonieuse (fig. 28).

II. *Vases à puiser,* c'est-à-dire servant à remplir les coupes qui circulaient entre les mains des convives dans les banquets.

1° Le *cratère* (κρατήρ), vase d'une assez grande dimension servant à mélanger l'eau et le vin, les anciens buvant rarement leur vin pur. Au moment du repas, on apportait le cratère dans la salle à manger, et on le plaçait par terre ou sur un pied; on préparait alors

le mélange, que l'esclave faisant fonction d'échanson puisait au moyen d'une sorte de cuiller en terre ou en métal, et dont il remplissait les coupes qu'il passait aux convives. Sa forme est celle d'une cloche renversée; on ne pouvait le transporter que vide, les anses étant placées très bas (fig. 29).



Fig. 29.



Fig. 30.

2° L'*oxybaphon* (ὀξύβαφον), vase sur lequel les auteurs ne sont pas d'accord : suivant les uns, il était très petit; suivant d'autres, au contraire, sa capacité était assez grande; l'usage en est également indéterminé; peut-être était-ce une sorte de saladier ou de coupe à contenir le vinaigre que les anciens avaient l'habitude de placer sur leur table pour y tremper leur pain (son nom signifie littéralement *vase de vinaigre à tremper*). Il a la forme du cratère avec les anses plus élevées et le pied plus allongé (fig. 30).

3° La *kélébé* (κελέβη), vase très voisin des deux précédents, mais dont le corps est surmonté d'une sorte de large col coupé brusquement par un rebord horizontal; des anses verticales unissent le rebord à l'épaulement.

La kélébé était employée surtout pour conserver le miel (fig. 31).

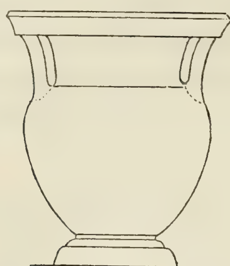


Fig. 31.

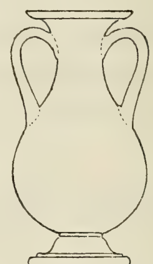


Fig. 32.

4° La *peliké* (πελίκη), sorte de cruche à ouverture évasée et munie de deux anses latérales (fig. 32).

III. *Vases à verser* et que l'on mettait sur les tables.

1° Le *prochoos* (πρόχοος, de προχέω, *qui verse en avant*), destiné surtout à verser de l'eau sur les mains des convives avant de se mettre à table. Sa forme élégante rappelle celle de nos aiguières; le col, allongé, est évasé au sommet et se termine en bec pour faciliter la projection de l'eau en avant (fig. 33).

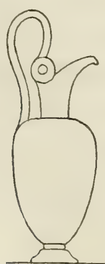


Fig. 33.

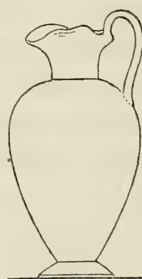


Fig. 34.

2° L'*œnochoé* (οἰνοχόη), de forme plus ramassée, plus lourde, a le col plus large, et quelquefois terminé par

une ouverture trilobée; sa forme est celle de nos cruches (fig. 34). L'*olpé* (ὄλπη) est une œnochoé à ouverture ronde; mais cette dénomination est très hypothétique.

IV. *Vases à parfums,* destinés à contenir une très petite quantité de liquide, et surtout de liquides odorants.

1° Le *lecythus* (λήκυθος); c'est celui que l'on rencontre le plus fréquemment. Les *lecythi* varient beaucoup de formes; les plus anciens sont les plus évasés (fig. 35). Ceux qui sont particuliers à l'Attique, et qui datent du IVe siècle, ont le corps presque vertical (voir fig. 53, p. 99).

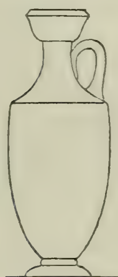


Fig. 35.

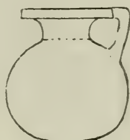


Fig. 36.

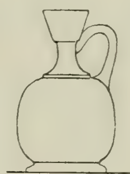


Fig. 37.

2° L'*aryballos* (ἀρύβαλλος), petit vase destiné à contenir l'huile pour les exercices du gymnase; les aryballos sont généralement très bien fabriqués et d'une pâte fine et très cuite. La forme la plus ancienne est absolument sphérique; le col est étroit et terminé par un large rebord horizontal (fig. 36). — L'aryballos athénien, d'une époque postérieure, a le corps quelquefois ovoïde et le col terminé par une ouverture ressemblant à celle des lecythi (fig. 37).

V. *Vases à boire.* La dernière classe des vases est celle des vases à boire, des ποτήρια proprement dits; ils sont relativement plus rares que les autres.

1° Le *canthare* (κάνθαρος) est celui que l'on rencontre le plus fréquemment; il est orné de deux anses latérales s'insérant sur le bord du vase, et qui sont quelquefois surélevées (fig. 38). Sa forme variait beaucoup : dans le canthare grec, le galbe offre toujours une ligne concave; dans le canthare italien, la forme est ondulée; il est tantôt porté sur un pied élevé et tantôt sur un pied très bas : il était particulièrement consacré à Bacchus, comme le *scyphus* l'était à Hercule.



Fig. 38.

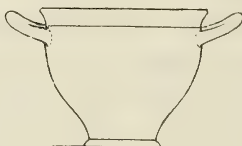


Fig. 39.

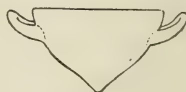


Fig. 40.

2° Le *scyphus* (σκύφος), de forme circulaire, à deux anses et très profond. Sa forme et sa grandeur variaient beaucoup (fig. 39).

3° Le *masthos* (μασθός), vase que l'on trouve rarement et dont le fond est terminé en pointe; ce vase sans pied devait être vidé d'un seul trait; comme le scyphus, il est muni de deux anses (fig. 40).

4° Les *cylix* (κύλιξ, κύλικες), dont la forme et la grandeur variaient beaucoup; c'étaient de véritables coupes à pied ou sans pied, quelquefois très riche-

ment ornées de peintures, ou simplement recouvertes d'un beau lustre noir uni (fig. 41); elles servaient à boire ou à jouer au *cottabe,* le jeu favori des jeunes

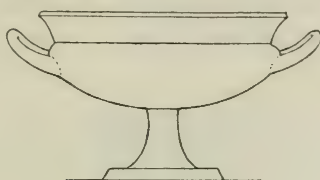


Fig. 41.

Athéniens après le repas, et qui consistait à envoyer le dernier coup de la coupe de vin dans un grand vase placé à une assez grande distance.

5° Le *cyathus* (κύαθος), qui servait à boire et aussi à puiser dans le cratère (fig. 42).

6° La *phiale* (φιάλη), coupe peu profonde destinée principalement aux libations religieuses; elle n'a ni pied ni anse; mais, à l'intérieur, une sorte de dépression centrale, formant ombilic intérieurement, permettait de la tenir avec les doigts (fig. 43).



Fig. 42.



Fig. 43.



Fig. 44.

7° Le *rhyton* (ῥυτόν), de formes très variées, inspirées dans le principe de la corne des animaux, et qui ne pouvait, comme le *masthos,* être vidé que d'un seul trait. Le rhyton porte toujours des têtes d'animaux modelées avec beaucoup d'art et de vérité (fig. 44) :

quelques-uns, en outre, sont de véritables chefs-d'œuvre de décoration; ils ont parfois à leur extrémité un petit trou par où s'échappait le liquide, que le buveur recevait dans sa bouche en tenant le rhyton éloigné de toute la longueur de son bras.

IV. Décoration des poteries grecques. — *Troade.* — Les fouilles opérées par M. le Dr Schliemann, en 1871, dans la plaine de Troie, ont donné une quantité considérable de poteries qui peuvent être considérées comme l'expression la plus exacte de l'industrie des races aryennes; elles révèlent, ainsi que les objets en métal qui ont été découverts avec elles, un art qui n'a rien emprunté aux Égyptiens ou aux Phéniciens.

Les poteries découvertes par le Dr Schliemann sont généralement brunes ou noirâtres, à pâte grossière, et quelquefois lustrées par polissage. Les formes variées, les anses largement détachées, et souvent assez élégantes, dénotent une industrie relativement avancée (fig. 45). Certaines *marmites* sont recouvertes d'une calotte cylindrique à dessus plat, surmonté d'une sorte de dôme ajouré formant bouton. Beaucoup de vases portent sur le col une tête grossièrement indiquée en relief. M. Schliemann, dont l'ardeur et la science archéologiques sont considérables, mais dont les hypothèses semblent ne devoir être admises qu'avec une certaine réserve, a cru voir là une tête de chouette, et a pensé que ces vases étaient dédiés à la *Minerve ilienne*, l'Ἀθήνη γλαυκῶπις des temps homériques [1]. Il

[1] Cf. *Antiquités troyennes. — Rapport sur les fouilles de Troie,* par le Dr Henri Schliemann; 1 vol. in-8° et atlas (Leipzig et Paris, 1874).

ne nous appartient pas de nous prononcer sur cette opinion, que nous nous bornons à consigner ici.

Les poteries troyennes sont généralement décorées assez grossièrement d'ornements et de dessins tracés à la pointe; elles sont rarement peintes. La date de leur



Fig. 45. — Vase provenant des fouilles de Troie.
(Coll. de M. le Dr Schliemann.)

fabrication a été très contestée; on s'accorde cependant aujourd'hui à les faire remonter au xve ou même au xve siècle avant J.-C. Elles sont d'ailleurs d'un art beaucoup plus grossier que celles qu'Homère a chantées.

Santorin, autrefois *Théra*. — Les poteries trouvées dans l'île de Santorin sont contemporaines de celles que nous venons de décrire. Elles en diffèrent par la couleur gris jaunâtre et par la nature de la terre, mêlée de déjections volcaniques qui donnent à la pâte, après la cuisson, une densité et une dureté qui en font

une sorte de grès. Les poteries trouvées dans les îles voisines, notamment à Milo, sont de la même nature, et aujourd'hui encore on y fabrique avec cette terre des poteries assez grossières.

Les formes en sont intéressantes et bien caractérisées dans quelques cas; on y trouve parfois des têtes humaines modelées sur le col comme dans les poteries de Troie, dont elles diffèrent cependant beaucoup, non seulement par la couleur de la terre, mais aussi par la décoration, qui est composée d'ornements rectilignes et géométriques, chevrons, cercles concentriques, méandres, etc., peints en brun ou en rouge. On rencontre sur quelques vases des tentatives d'imitation de fleurs et de feuillages et des reproductions sommaires d'animaux réels, bœufs, boucs, moutons ou chèvres, qui se trouvent dans le pays, ce qui suffirait pour exclure l'idée de toute influence d'art asiatique, où les animaux fantastiques constituent le principal élément de décoration.

Ialysos (île de Rhodes). — On peut rapprocher de ces poteries de Troie et de Santorin celles qui ont été trouvées en assez grand nombre à Ialysos, une des trois anciennes villes doriennes de l'île de Rhodes, quoiqu'elles montrent un progrès industriel et artistique incontestable. Les ornements, d'une exécution plus soignée, peints en brun rougeâtre, sont, ou géométriques, ou cherchant à imiter la nature; la représentation d'animaux y est beaucoup plus fréquente; on y reconnaît un grand nombre d'animaux marins, — quelquefois des poulpes, — dont se nourrissait la population un peu sauvage qui habitait primitivement

l'île. Parfois ce sont des animaux domestiques, chevaux, bœufs ou chèvres que conduit un homme, et sur quelques vases même des cortèges de guerriers casqués et armés. On trouve, à côté de ces vases, de grossières idoles en terre cuite, représentant des animaux *cornus* ou des figures humaines un peu informes.

Mycènes. — Certaines poteries trouvées à Mycènes

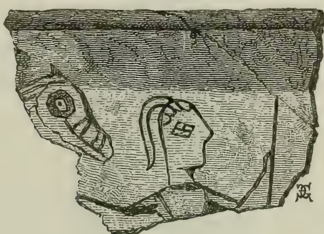


Fig. 46. — Fragment de poterie peinte trouvée à Mycènes.

(Coll. de M. le Dr Schliemann.)

par M. Schliemann offrent les mêmes caractères de décoration (fig. 46). On y trouve également de grossières idoles en terre jaunâtre, rehaussées de traits bruns et rouges.

Carie (Asie Mineure). — On rencontre un peu partout dans l'ancien monde grec, dans toute l'Asie Mineure, à Chypre et même en Italie, un genre de vases présentant un aspect décoratif tout différent, et d'une fabrication très soignée : la pâte, d'une couleur jaunâtre un peu foncée, est très cuite et très dure; les formes en sont pures et d'une belle ordonnance; quelques-uns sont de dimensions colossales et atteignent parfois un mètre soixante-dix de hauteur sur

un mètre de diamètre; ils sont faits de plusieurs parties reliées ensemble avec une grande habileté.

L'ornementation, assez variée, est composée à la partie supérieure d'ornements géométriques; ce sont presque toujours des zigzags, des méandres, des cercles disposés par bandes circulaires; sur quelques-uns on voit des frises d'animaux domestiques, et très fréquemment aussi des poissons.

Ces vases, qui n'offrent aucun des caractères de l'art phénicien, devaient servir exclusivement aux cérémonies funéraires, et datent probablement du XIe ou du Xe siècle avant J.-C.; quelques auteurs leur assignent même une date beaucoup plus éloignée. Bien que leur origine, comme celle de tous les monuments antiques trouvés en Asie Mineure, soit assez douteuse, on ne peut guère cependant les attribuer à un autre peuple que celui des Cariens; c'est le seul qui se soit étendu sur toute la surface du pays, où on les rencontre plus particulièrement, et c'est également le seul qui ait eu une existence maritime qui puisse faire comprendre le caractère tout particulier de la décoration d'un grand nombre de ces poteries. Tous les renseignements que nous puisons dans Thucydide (I, IV; I, VIII), dans Hérodote (I, 171), etc., concordent avec cette opinion.

Cette décoration a continué à être employée pendant longtemps à Athènes, pour les vases destinés aux cérémonies religieuses et funéraires des familles d'origine carienne, qui avaient gardé leurs anciennes coutumes. On en rencontre de nombreux exemples.

Influence phénicienne. — Ainsi que nous l'avons dit,

les poteries dont nous venons d'esquisser rapidement les principaux caractères sont les produits d'un art original, et qui n'avait subi aucune influence orientale; dans quelques contrées, à Athènes par exemple, elles

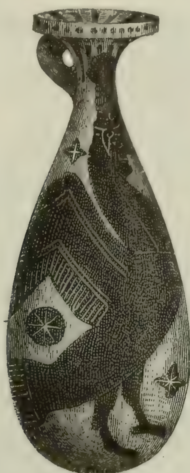


Fig. 47. — Bombylios de style asiatique.

(Musée céramique.)

arrivent à un certain degré de perfection, puis disparaissent pour faire place à un art nouveau dont les exemples, fort nombreux, offrent tous un caractère d'unité extrêmement frappant. Les ornements géométriques sont remplacés par des figures d'animaux fantastiques, ou de sirènes, femmes à corps de poisson ou d'oiseau (fig. 47), ou par des animaux réels, mais inconnus en Grèce, le lion par exemple; ce sont là des représentations d'origine phénicienne, antipathiques à l'esprit grec.

Les vases portant ces décorations et trouvés en

Grèce ne sont probablement pas d'importation étrangère; on les rencontre surtout dans les endroits où les Phéniciens ont eu des établissements, à Rhodes, à Tanagra, à Thèbes, à Thespies, à Cære, etc. Il est à présumer que les fabriques que les Phéniciens avaient fondées dans ces différentes localités ont conservé, longtemps encore après leur départ, les modèles et les figures symboliques qu'ils avaient apportés avec eux, et que les Grecs, qui en ignoraient la signification, n'envisageaient plus qu'au point de vue artistique.

Les poteries de cette époque sont d'une terre jaunâtre, assez fine, lustrée, et décorées de zones circulaires peintes avec des couleurs brunes ou noirâtres, ternes et terreuses; quelques-unes ont un ton orangé faux, et comme effacé, qui semble résulter d'un excès de cuisson. Le dessin intérieur des animaux, muscles, ailes, etc., est tracé au trait, à la pointe, après la cuisson; il en est de même des rosaces ou des fleurs semées dans le fond, comme sur la plupart des monuments assyriens, et qui séparent entre eux les animaux, qui vont toujours en suite processionnelle.

Époque de transition. — L'influence de cet art nouveau se fait sentir dans tout le monde grec depuis le IXe jusqu'au milieu du VIIe siècle, mais ne s'infuse pas à dose partout égale dans l'industrie indigène. Dans les pays où le sentiment hellénique reste assez fort, là où la fabrication phénicienne n'existe pas, l'art conserve son ancien caractère; dans les autres contrées, il devient complètement oriental. Peu à peu, cependant, les anciennes traditions reparaissent, timidement d'abord, puis plus ouvertement, jusqu'au moment où les mythes

grecs, qui finissent par prendre la plus grande importance dans la décoration, rejettent dans les zones inférieures les animaux et les monstres de la Lydie et de la Perse (fig. 48).



Fig. 48. — Amphore de style gréco-phénicien, représentant la *Dispute d'Hercule et de Junon.* — Fabrication corinthienne.

(British museum.)

Du VIIe au VIe siècle, cette transition est caractérisée par une plus grande habileté dans la fabrication; les couleurs sont plus belles; les noirs, plus intenses, sont rehaussés de rouge violacé ou de blanc mat; les formes, qui s'étaient arrondies et alourdies sous l'influence asiatique, reprennent leur pureté et leur élégance; les anses se détachent et s'élèvent.

En Béotie, à Tanagra et à Thespies, la terre est assez blanche, lustrée, très cuite et très résistante : l'ornementation est chargée et laisse peu de surface au fond.

A Corinthe, la pâte est plus jaune, la surface moins brillante et plus terreuse, mais la décoration, moins lourde, est mieux dessinée. Avec ceux trouvés à Cære et à Tarquinies, qui sont plus durs et plus brillants, les vases de Corinthe sont les plus parfaits au point de vue industriel et artistique.

Vases à figures noires. — La découverte du lustre noir, remplaçant les couleurs d'engobe, toujours terreuses et peu solides, devait amener un changement et un progrès dans la décoration : le dessin est plus savant, l'art de la composition plus grand ; le sujet se développe seul sur le vase avec peu de figures ; mais ces figures sont plus importantes et forment des tableaux qui se substituent aux bandes horizontales et aux registres superposés : l'engobage blanc n'est plus réservé qu'au visage et aux bras des femmes, ainsi qu'à la barbe et aux cheveux des figures d'hommes. Cependant les anciens procédés subsistent encore jusqu'à la fin du VIe siècle dans certaines fabriques où l'on conserve le goût archaïque, que l'on retrouve fréquemment dans l'art grec, même au Ve siècle.

Vases à figures rouges sur fond noir. — Vers le milieu du Ve siècle, les céramistes grecs inventent un nouveau procédé de décoration qui était à l'inverse du système précédent ; au lieu de peindre en silhouette noire, sur le fond rouge de la terre, les figures qui constituaient le sujet, ils les réservèrent en rouge en couvrant le fond lui-même de couleur noire (fig. 49).

Ce système de décoration correspond à peu près à la belle époque de la sculpture grecque, qui est à son apogée avec Phidias, vers l'an 450 avant J.-C. : il n'a pas dû être pratiqué antérieurement, puisqu'on n'en rencontre aucun exemple dans les fragments de vases trouvés près de l'Acropole du côté est, et provenant



Fig. 49. — Scyphus à figures rouges sur fond noir.
(Musée céramique.)

des ruines de l'incendie allumé par les Perses en 485, et ne doit pas non plus être postérieur, puisque l'on rencontre la signature du même potier sur des vases décorés au moyen de l'un et de l'autre procédé.

Un fragment de coupe et un vase non terminé, conservés au musée de Sèvres, ainsi qu'un vase de la Bibliothèque nationale, nous montrent la manière de procéder des potiers grecs dans la peinture de ces vases. Après avoir tracé le dessin sur la terre rouge, à l'aide d'un crayon assez dur pour que l'on en puisse quelquefois reconnaître le sillon, l'artiste réchampissait, avec un pinceau trempé dans un lustre

noir assez épais, le contour qu'il avait dessiné au crayon, tout en corrigeant les fautes de sa première esquisse, soit en assouplissant les lignes, soit en rectifiant les contours; ce trait de réchampissage, large de deux millimètres à peu près, était ensuite, lorsqu'il était sec, recouvert lui-même d'une autre couche de noir qui remplissait tout le fond. Quand on prend un vase à figures rouges, et qu'on le regarde à jour frisant, on aperçoit distinctement le trait de réchampissage, qui est recouvert par le fond noir général sous lequel il forme épaisseur[1]. Du reste, à défaut des deux exemples du musée de Sèvres, le vase de la Bibliothèque nous éclairerait parfaitement à ce sujet : sur ce vase, qui paraît avoir reçu trop de feu, le fond noir, assez mince, a été détruit à peu près à la cuisson, tandis que celui qui cerne les figures, et qui a été posé avec plus de soin et plus d'épaisseur, est resté presque intact.

L'intérieur des figures, les muscles et les vêtements sont dessinés au trait, en rouge foncé, en noir, ou, plus fréquemment, de même nature que celui du fond.

On ne sait jusqu'à quelle époque ce mode de décoration a été employé. Dans l'Italie méridionale, on s'en servait surtout pour la décoration des grands vases destinés aux sépultures; les sujets qui y étaient représentés étaient particulièrement les mythes de Bacchus, de Pluton, de Cérès et de Proserpine. La défense formelle faite par le sénat, dans les dernières années du

[1] C'est là un des signes qui peuvent faire reconnaître les contrefaçons et imitations à l'aide desquelles les marchands d'antiquités, en Grèce et en Italie, mais surtout à Naples et à Athènes, abusent de la crédulité et de la confiance des trop naïfs voyageurs.

IIe siècle, de célébrer les Bacchanales, a dû en interrompre la fabrication. Pour la Grèce, il n'existe aucun indice qui puisse nous renseigner d'une manière formelle.

Décoration sur fond blanc d'engobe. — A partir du IVe siècle, la décoration perd son caractère artistique.



Fig. 50. — Cyathus à décoration noire sur fond blanc.
(Musée céramique.)

Le luxe s'introduit en Grèce, et la vaisselle de métal, richement ciselée, remplace les vases de terre; ceux-ci ne sont plus réservés que pour les cérémonies religieuses ou funèbres, et leur exécution est plus négligée que par le passé.

C'est de cette époque, cependant, que date un autre mode de décoration employé assez fréquemment sur les petits vases qui servaient à conserver les parfums et les huiles, sur les *lecythi* particuliers à l'Attique, et sur certaines coupes que l'on rencontre dans les nécropoles de l'Étrurie et de la Campanie. Sur les premiers, les sujets représentés se rapportent toujours

aux occupations des femmes : nous parlerons plus loin des lecythi réservés aux cérémonies funèbres; quant aux coupes, elles reproduisent principalement des mythes dionysiaques (fig. 50).

Vases peints dorés. — C'est à l'époque de la décadence également qu'appartiennent les vases peints où l'on observe des traces de dorure apparente. Ces vases, qui forment une série encore peu nombreuse, semblent avoir été particuliers à l'Attique ; au moins est-ce à Athènes que l'on a trouvé les plus beaux. Le dessin y est d'un goût pur, sobre, et remarquable par la finesse avec laquelle sont indiqués les détails du costume.

Poteries sigillées ou à ornements en relief. — On fabriqua en Grèce, surtout à l'époque romaine, un assez grand nombre de poteries moulées, et connues généralement sous le nom de poteries *sigillées*. Ces poteries, d'une fabrication soignée, sont fines, bien cuites, et couvertes d'ornements en relief obtenus par estampage ou par un surmoulage de modèles très finis. Elles sont grises ou rougeâtres, et quelquefois recouvertes d'un lustre noir peu brillant. On les a souvent désignées sous le nom de poteries *samiennes*, quoique cependant il n'y en ait aucune trace dans les nombreux fragments de poteries trouvés dans l'île de Samos.

Ce sont le plus généralement des coupes rondes sans pied, que l'on ne rencontre, en Grèce, que du côté de Mégare, et, en Asie Mineure, à Héraclée de Latmos, au nord de la Carie, et qui ne paraissent pas être antérieures à l'époque d'Alexandre.

Vases en forme d'animaux et à figures modelées en relief. — Cette dernière classe de vases, dont l'origine

remonte aux Phéniciens, qui les avaient eux-mêmes empruntés à l'Égypte, apparaît de bonne heure en Grèce, dans les pays où il y avait des colonies phéniciennes, et se retrouve encore au IVe siècle.



Fig. 51. — Vase à double tête représentant *Alphée* et *Aréthuse*.

(Musée du Louvre.)

Les vases de cette série sont en formes d'animaux divers, canards, coqs, crocodiles, etc., ou de figures quelquefois grotesques. Le musée du Louvre en possède une suite remarquable; les plus beaux sont certainement les vases à double tête, représentant, l'un *Alphée* et *Aréthuse* (fig. 51), l'autre *Hercule* et *Omphale*.

C'est dans cette catégorie également que rentrent les *rhytons*, dont la forme, dérivée de celle de la corne des animaux, est quelquefois singulière. Le col, décoré avec soin d'ornements richement composés, est

muni d'une anse dont la base s'insère à la partie inférieure, qui affecte toujours la forme d'une tête d'animal, chien, cheval harnaché, bœuf, bouc, panthère, aigle, etc. (fig. 44, p. 81). Suivant Athénée (XI, 97), on leur donnait le nom de l'animal dont ils prenaient la forme.

Vases de formes et de destinations particulières. — Ainsi que nous l'avons dit dans les pages précédentes, la céramique grecque offre à l'archéologue et à l'historien une mine de documents inépuisables; les sujets innombrables que représentent les peintures des vases à figures sont empruntés, tantôt aux mythes religieux, à l'histoire des dieux et des déesses, tantôt et surtout aux légendes homériques; puis ce sont des scènes de la vie familière, des luttes ou des chasses, et souvent, surtout à l'époque de la décadence, des allégories funéraires. Presque toujours ces sujets sont encadrés de bordures de palmettes, d'oves ou de *grecques,* d'un style élégant, d'un dessin correct et d'une exécution châtiée, qui se retrouvent avec les mille variétés de leur agencement sur les collets et les pieds; quelquefois une figure isolée est entourée de palmettes d'une composition savante, dont les rinceaux accompagnent harmonieusement les anses à leur point d'insertion.

Bien que l'étude de la décoration des vases grecs au point de vue iconographique sorte des bornes que comporte notre travail, il est cependant certains vases d'une forme, d'une destination et d'une décoration tellement particulières, que nous devons les mentionner ici.

Les premiers sont de grandes amphores dont la forme, à part quelques détails insignifiants, n'a jamais varié, et dont la décoration, à quelque époque qu'appartienne le vase, a toujours conservé le dessin tradi-

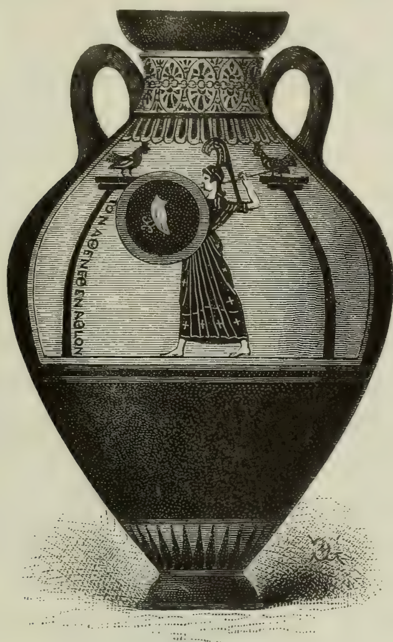


Fig. 52. — Amphore panathénaïque athénienne.

(Musée de Munich.)

tionnel, et, pour ainsi dire, hiératique des anciennes figures de style archaïque. Ces amphores, connues sous le nom d'*amphores panathénaïques* ou *amphores agonistiques* (fig. 52), étaient données, à Athènes, en prix aux vainqueurs des jeux qui avaient lieu tous les ans lors de la célébration de la fête des Panathénées. Par extension on en donna de semblables dans toutes

les villes grecques de l'Italie méridionale à ceux qui avaient remporté les prix dans les jeux et les luttes populaires, lesquels avaient lieu à différentes époques et conservaient toujours un caractère religieux; les luttes corporelles, en effet, étaient regardées comme des exercices agréables à la Divinité. « Il n'y a rien de plus agréable aux dieux, dit Laodamas, fils d'Alcinoüs (*Odyssée,* liv. VIII), qu'un homme jeune, fort, remuant avec énergie et avec adresse ses bras et ses membres. »

La face antérieure des amphores panathénaïques représente toujours Minerve, la tête armée d'un casque, la poitrine couverte de l'égide, ayant au bras un bouclier argien sur lequel est peinte une chouette, ou quelquefois, mais rarement, un coq. La déesse se tient debout, brandissant sa lance entre deux colonnes surmontées chacune d'un coq, oiseau qui lui était consacré comme à la protectrice du travail et de l'industrie ('Αθήνη ἐργάνη), le coq ayant été considéré dans l'antiquité comme l'emblème de l'activité et la « sentinelle vigilante dont le chant matinal dissipe le sommeil et ramène l'homme à ses travaux ».

La face postérieure, généralement d'une exécution beaucoup moins soignée, représente quelquefois le jeu (ἀγών) dans lequel a été couronné le vainqueur, c'est-à-dire un quadrige, un groupe de lutteurs, la course du stade ou autres jeux gymniques.

Ces amphores, à Athènes surtout, étaient données pleines d'huile, pour rappeler ainsi que la déesse avait planté l'olivier, dont l'Attique tirait sa plus grande richesse.

Nous devons mentionner encore, à cause de leurs formes élégantes et de leur décoration toute particulière qui ne rappelle en rien celle des autres vases grecs, les *lecythi* athéniens à fond recouvert d'une



Fig. 53. — Lecythus athénien.

(British museum.)

sorte d'engobage blanc décoré de figures et de sujets peints légèrement et souvent presque simplement au trait, avec des couleurs qui semblent n'avoir reçu aucune cuisson, et qui paraissent absorbées, pour ainsi dire, par la nature terreuse de l'engobage blanc, comme

si elles avaient été employées à l'eau (fig. 53). Ces vases, particuliers à l'Attique, avaient évidemment une destination exclusivement funéraire; presque tous ceux qui ont été trouvés, et le nombre en est peu considérable, semblent avoir été brisés intentionnellement; à part quelques exceptions, ils représentent tous des offrandes funèbres; quelquefois, mais rarement, l'âme du mort, sous la forme d'un petit être ailé, voltige auprès de la stèle funéraire qui occupe le centre de la composition, comme pour recueillir le témoignage des regrets et les dons apportés sur la tombe : quoique parfois d'un dessin un peu négligé, on retrouve toujours dans ces compositions la grâce et l'élégance qui distinguent l'art attique.

On voit souvent, représentés sur les lecythi, des personnages tenant à la main un petit vase ayant la forme d'une toupie solidement plantée sur son pied, et servant à faire des libations sur les tombeaux : c'est la *plémochoé*, vase d'usage exclusivement religieux, et dont le bord, replié à l'intérieur, était destiné à retenir les matières solides en suspension dans l'eau, de façon que la partie la plus pure du liquide pût seule être versée. Les soldats spartiates se servaient de gobelets plats, ayant un rebord semblable, mais plus prononcé, qui les empêchait, quand ils se désaltéraient en campagne, de voir — et de boire — les impuretés contenues dans l'eau des mares ou des ruisseaux.

V. Signatures et inscriptions des vases grecs. — L'usage de mettre des inscriptions sur les poteries semble avoir appartenu à tous les peuples et à tous

les âges; nous le retrouverons sur les poteries gallo-romaines; plus tard sur les majoliques italiennes, sur les poteries vernissées, et enfin sur les faïences, et surtout les faïences françaises.

Sur les poteries grecques, elles sont relativement rares; au moins n'en a-t-on mentionné jusqu'à présent qu'un très petit nombre. Les plus communes se bornent à constater que la personne à laquelle le vase a été donné, — homme ou femme, — est belle : Ἐπίλυκος κάλος, *Épilycos est beau*[1], ou simplement κάλος, *beau*, ou κάλη, *belle* (voir le *lecythus athénien*, fig. 53, p. 99). C'est l'inscription que nous verrons plus tard dans les *coppe amatorie* des Italiens : *Camilla bella, Lucretia bella*, etc.

Quelquefois elles sont plus longues et ont une signification plus étendue; une inscription grecque sur une lampe trouvée en Asie Mineure disait : *A allumer avec bonne chance*[2], souhait que rappelle celui des lampes romaines : *Utere feliciter, sers-t'en heureusement.*

D'autres, gravées à la pointe après la cuisson, sont plus explicites encore. M. Rayet possède un *canthare*[3] dont l'inscription, en caractères archaïques et en dialecte béotien, viendrait confirmer le reproche d'ivrognerie si souvent adressé aux Béotiens : *Mogea donne en don à la femme Eucharis, fille d'Eutatiphantos, ce cotyle, afin qu'elle boive à longs traits.*

Ces inscriptions sont rares; mais ce qu'on trouve

[1] Cf. *Catalogue de la collection de vases antiques et terres cuites* de M. O. Rayet, n° 159.

[2] *Catal.* Rayet, n° 190.

[3] N° 160 du même catalogue.

souvent, surtout sur les vases de la belle époque, ce sont les noms des personnages, dieux ou héros, qui prennent part à l'action représentée : ces noms, généralement peints, se trouvent toujours au-dessus de la figure ou à la hauteur de la tête, devant ou derrière, en lignes horizontales ou verticales. Le Louvre, et surtout la Bibliothèque nationale, à Paris, possèdent de très remarquables vases et coupes de ce genre.

Beaucoup de peintres céramistes grecs ont signé leurs œuvres de leur nom, suivi du mot ἐποίησεν, *a fait*, ou ἔγραψε, *a peint*. Ces signatures, qui toutes ont été relevées, et qui ont fait l'objet de travaux spéciaux, permettent de poser quelques jalons propres à faciliter l'étude de la céramique grecque. C'est ainsi que la signature de Chachrylion (Χαχρύλιον ἐποίησεν), trouvée sur des coupes ayant toutes le même caractère artistique, et provenant, les unes de Vulci, les autres de l'Attique, est précieuse en ce qu'elle apporte une preuve du commerce considérable de vases qui se faisait entre la Grèce et l'Italie. Elle montre aussi que les mêmes artistes peignaient concurremment des vases à peintures noires sur fond rouge, et des vases à peintures rouges sur fond noir, puisqu'elle a été trouvée sur des œuvres qui présentent ces deux modes de décoration.

VI. Statuettes en terre cuite. — La série la plus intéressante de la plastique grecque est certainement celle qui comprend cette multitude de petites statuettes que l'on trouve partout dans les tombeaux, même aux époques les plus reculées, et surtout ces

admirables figurines de formes et d'attitudes variées, découvertes il y a quelques années seulement à Tanagra, en Béotie, et qui ont été comme la révélation d'un art d'une délicatesse exquise, inconnu jusqu'alors.

Les figurines que l'on rencontre dans les plus anciennes sépultures grecques, aux époques archaïques, présentent un aspect extrêmement bizarre : ce sont des espèces de galettes plates, grossièrement modelées à la main, chez lesquelles les bras ne sont indiqués que par deux petits appendices latéraux, quelquefois recourbés en avant, et qui ressemblent à deux moignons; la tête est couverte d'une haute coiffure dont la forme varie souvent; le profil n'est exprimé que par une simple saillie que l'ouvrier a produite en pinçant, entre le pouce et l'index, la terre encore humide. Si la figure doit se tenir debout, le corps est terminé par une sorte d'évasement qui lui donne de la stabilité; si elle doit être assise, le modeleur la plie au milieu du corps et, plus bas, au niveau des genoux, et la *cale* au moyen d'une sorte de pied de chevalet appliqué au revers. Ces figurines barbares, auxquelles les archéologues ont donné des noms différents, et qu'ils ont déterminées un peu arbitrairement, d'après la divinité principale des pays où elles ont été trouvées, peuvent être toutes ramenées à un type commun primitif, celui des images dédaliques, grossières idoles sculptées, ou plutôt taillées dans une planche de bois à peine équarrie, que les Grecs couvraient de vêtements et de bijoux somptueux, et que les plus belles statues de marbre ou d'ivoire ne remplacèrent jamais dans la vénération populaire.

Sur les plus anciennes figurines, une série de lignes de couleur, brune ou noire, tracées au pinceau, indiquent les yeux, les tresses de cheveux et les plis

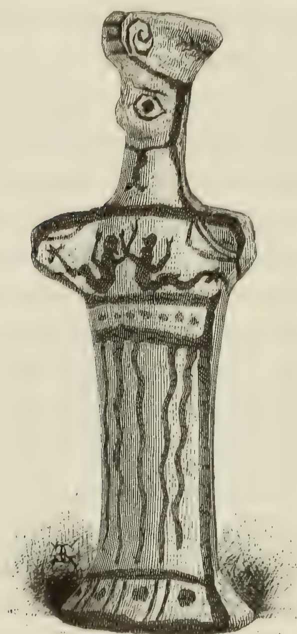


Fig. 54. — Figurine religieuse trouvée à Tanagra (Béotie).

(Musée du Louvre.)

du vêtement; chez quelques-unes (fig. 54), des ornements et des figures bizarres forment une décoration dont le sens symbolique n'a pas encore été expliqué.

Plus tard, les détails du costume, les diadèmes, les bandelettes, les colliers, les yeux même, sont ajoutés après coup, en relief, au moyen de petits colombins et de minuscules boulettes de terre.

La coutume de placer ces sortes de figurines dans les tombeaux ne paraît pas avoir été commune à toute la Grèce continentale; au moins n'en a-t-on trouvé jusqu'à présent que dans la Béotie : au nord, à Tanagra, à Thespies et à Phalère, et au sud, à Chalcis, à Aulis et dans la Locride opontienne. Par contre, dans les parties anciennement grecques de l'Asie Mineure, sur les côtes, depuis l'Hellespont jusqu'à l'île de Rhodes, cette coutume était générale.

Doit-on voir là une sorte de *double,* de support réservé à l'âme du mort, comme en Égypte, ou bien était-ce simplement une compagnie qui était donnée au défunt? Les archéologues diffèrent d'avis à ce sujet. La dernière supposition est cependant plus admissible. Les anciens croyaient à l'immortalité de l'âme, mais sans se faire une idée bien nette ni bien élevée du destin qui lui était réservé; ils n'envisageaient la vie future que comme une reprise de leur existence terrestre, et ce qui les épouvantait le plus, c'était l'idée de la solitude dans la tombe. De là cette barbare coutume qui subsista longtemps, surtout chez les peuples de l'Orient, d'immoler sur les tombes des guerriers et des chefs des femmes et des esclaves. Dans Homère, nous voyons Achille immoler sur le bûcher de Patrocle quatre coursiers superbes, deux chiens et douze jeunes Troyens, et nous savons qu'aux temps héroïques pas un guerrier ne descendait dans la tombe sans avoir avec lui, non seulement ce qu'il avait aimé pendant sa vie, mais encore ses armes, afin de pouvoir faire figure de guerrier en arrivant aux enfers.

Plus tard, on substitua aux victimes immolées vivantes des simulacres, la plupart du temps en terre cuite, et c'est ce qui explique la grande quantité de figurines que l'on trouve dans les sépultures anciennes.



Fig. 55. — Figurine de style égyptien (Chypre).
(Musée du Louvre.)

Dans l'île de Chypre, on trouve un grand nombre de ces figurines funéraires d'un travail très primitif, mais dont la grossièreté n'est pas toujours une preuve de très grande ancienneté; elles offrent toutes un mélange, intéressant à étudier, du style pseudo-égyptien, de la Phénicie, mêlé au style grec archaïque. Un des types les plus communs est celui que

représente la figure 55. La tradition égyptienne est incontestable dans ces figurines, que l'on rencontre, le plus souvent, sans l'enfant grossièrement ajouté à la main que l'on voit sur celle de notre dessin.

Il en est de même à Rhodes, où les figurines, surtout



Fig. 56. — Flacon en forme de tête de femme (île de Rhodes).

(Musée du Louvre.)

celles de la nécropole de Kamyros, sont tellement semblables aux statuettes trouvées en Phénicie, qu'il est difficile de reconnaître si elles sont de fabrication grecque ou phénicienne. L'art de la plastique paraît cependant avoir été poussé assez loin à Rhodes; le petit flacon en forme de tête de femme du musée du Louvre (fig. 56) en est un spécimen des plus intéressants et des mieux réussis.

A Tanagra, où se rencontrent, avec les figurines de

style archaïque dont nous avons parlé plus haut, les statuettes les plus variées, les plus artistiques et les plus intéressantes, les tombeaux ont un caractère tout particulier. Situés sur le bord des routes, et se prolongeant sur quelques-unes jusqu'à douze à quinze kilomètres de distance, ils sont tous orientés de façon que la tête du mort se trouve toujours à l'est, et sont formés par quatre dalles enfoncées verticalement dans la terre, et protégés par un couvercle fait de trois autres dalles. Près de la tête du cadavre, audessus de l'épaule, du côté gauche, se trouve un petit vase contenant la boisson destinée au mort, et, de l'autre côté, une statuette; à la hauteur des jambes et entre la plante des pieds, on plaçait d'autres statuettes dont le nombre, peu considérable, variait suivant la fortune du mort et le rang qu'il avait occupé, et qui nous apparaissent, lorsque la tombe est restée fermée, aussi fraîches de coloration et aussi intactes que le jour où elles y ont été déposées. Par contre, sur le couvercle et dans la terre qui le recouvre et l'environne, on rencontre des quantités de figurines, quelquefois cinquante, quatre-vingts et même cent, toutes cassées, et qui ont probablement été jetées là par les parents et les amis qui avaient accompagné le défunt jusqu'à sa dernière demeure.

La dimension de ces statuettes variait beaucoup: les plus grandes ont quelquefois jusqu'à trente-huit centimètres de hauteur, tandis que les plus petites n'atteignent pas souvent huit centimètres ; la hauteur moyenne est de quinze à vingt-cinq centimètres. Elles représentent, le plus généralement, des jeunes femmes

assises ou debout, dans l'attitude de la marche (pl. 1), élégamment vêtues de tuniques qui les enveloppent entièrement, et voilent parfois une partie de la figure; elles tiennent souvent à la main un éventail, une bourse, ou quelque autre objet, et ont quelquefois la



Fig. 57. — Esclave; figurine de Tanagra (Béotie).
(Coll. de M. Lécuyer.)

tête coiffée d'un chapeau à larges bords (*pétasos*); on trouve aussi beaucoup de statuettes de jeunes filles agenouillées qui semblent jouer aux osselets ou cueillir des fleurs, ou d'éphèbes aux formes élégantes, portant une cuirasse ou une tunique courte, et dont une partie de la poitrine et le dos sont cachés par une chlamyde agrafée sur l'épaule droite; sur leur tête est, tantôt un casque, tantôt un pétasos ou une couronne. Ce sont

là les types que l'on rencontre le plus communément, ceux qui semblent avoir joui de la plus grande vogue. Mais il en existe un grand nombre d'autres qui prouvent la fécondité d'invention des modestes artistes qui



Fig. 58. — Figurine de Tanagra (Béotie).

(Coll. de M. Lécuyer.)

créaient les modèles de ces figurines, qui sont toujours de véritables œuvres d'art, pleines de vie et d'expression (fig. 57), ou qui dénotent un sentiment élevé en même temps qu'une habileté de main extraordinaire (fig. 58).

Quelques archéologues ont cherché à donner à la plupart de ces statuettes un caractère religieux, et ont cru voir, notamment dans les figures de femmes voilées, la personnification de Déméter (la Cérès des Romains), la Terre-Mère, protectrice de l'agriculture,

de même qu'ils ont vu, dans la jeune fille cueillant des fleurs, la fille de Déméter, Perséphoné ou Proserpine, que Jupiter avait promise pour épouse à Hadès ou Pluton, et que ce dernier enleva en faisant s'entr'ouvrir la terre, tandis que, sans défiance, elle cueillait des fleurs dans les plaines de la Mysie; puis, continuant ce mythe, ils ont reconnu, dans la figure d'éphèbe, Hermès ou Mercure, que Jupiter envoya aux enfers pour en ramener Proserpine. Nous ne savons pas jusqu'à quel point ces différentes hypothèses peuvent être justifiées; mais il nous semble difficile de les admettre en voyant la grâce frivole et l'élégance de la plupart de ces figurines. Les Grecs ont conservé pendant bien longtemps une sorte de tradition hiératique dans la représentation de leurs divinités, et les statuettes de Tanagra ne nous paraissent pas posséder le caractère d'archaïsme un peu sévère qui était encore usité dans la statuaire religieuse à cette époque.

Toutes ces terres cuites ont été faites au moyen de moules estampés sur des modèles en cire ou en terre, fabriqués exprès, et qui n'étaient pas des copies ou des imitations, mais bien des œuvres originales; le nombre de ces modèles n'était cependant pas aussi grand que la variété des figurines différentes pourrait le faire supposer, et cela tient au procédé tout particulier qui était employé pour leur fabrication. L'ouvrier, le *coroplaste,* savait, au moyen d'une retouche habile, donner à des figurines sorties d'un même moule des aspects tout différents, soit en modifiant hardiment certains plis du vêtement, soit surtout en ajoutant sur les corps des têtes variées dont il avait devant lui

un grand nombre préalablement moulées à part. La trace de la suture des têtes, collées au moyen de *barbotine*[1], est bien visible sur la plupart des statuettes, et des fragments montrent souvent une prolongation du cou, formant une sorte de tige conique qui venait s'emboîter entre les épaules. On collait également après coup les coiffures, les éventails, les mains et tous les objets qui faisaient saillie. La retouche ou réparation étant terminée, une dernière opération consistait à coller sous la figurine une plinthe en terre un peu plus grossière, et qui se détache assez fréquemment.

Toutes ces figurines étaient ensuite peintes avec des couleurs mates, terreuses, et qui perdent leur vivacité peu de temps après avoir été exposées à l'air; plusieurs ont conservé des traces brillantes qui ont fait croire à une sorte de vitrification, mais que nous croyons pouvoir attribuer à la présence accidentelle de sable dans une terre mal lavée, et à un feu un peu plus violent lors de la cuisson. Quelques-unes portent encore des traces de dorure.

Les statuettes de Tanagra sont faites avec une terre d'un ton bistre clair, fine, bien pétrie et homogène, peu serrée et très légère; elles sont très fragiles, par suite du peu de cuisson qu'elles ont reçue généralement.

[1] On appelle *barbotine* la pâte étendue d'eau et formant ainsi une bouillie plus ou moins épaisse, qui sert généralement à coller les anses et les ornements en relief appliqués après coup. Depuis quelques années, on décore les porcelaines et les faïences au moyen de barbotine blanche ou colorée. Nous reviendrons plus loin sur ce sujet.

Le musée du Louvre possède une très belle et très intéressante collection de ces statuettes, très recherchées aujourd'hui des collectionneurs; le haut prix qu'elles ont atteint a excité la convoitise des fabricants de fausses antiquités, qui sont en si grand nombre à Athènes, et qui, pour arriver à mieux tromper leurs crédules clients, font venir de Tanagra même la terre nécessaire à leur industrie.

Après celles de Tanagra, les figurines grecques les plus intéressantes et les plus artistiques sont celles qu'on trouve en Asie Mineure, surtout celles qui représentent des personnages grotesques dans des attitudes pleines de vérité, et qui dénotent une science d'observation et une habileté extraordinaires. Il est à présumer que ces sortes de caricatures sont des œuvres isolées; au moins est-il fort rare d'en rencontrer deux semblables. Quant aux autres figurines, il nous est plus difficile de juger de leur mérite véritable. Les tombeaux des côtes de l'Asie Mineure ont été fouillés à une époque assez éloignée déjà; on ne cherchait guère alors qu'à recueillir les vases qui se trouvaient dans les sépultures, et les paysans qui rencontraient des figurines brisées n'attachaient aucune importance à ces fragments; ils se contentaient de recueillir les têtes, dont les musées possèdent un assez petit nombre, et que les faussaires dont nous venons de parler ont achetées en grande quantité pour les ajuster tant bien que mal sur des corps qu'ils fabriquent.

Sur tout le sol grec, comme en Égypte, on trouve dans les tombes d'enfants les jouets que la prévoyance et la sollicitude maternelles avaient placés auprès du

pauvre petit être dont elles confiaient la dépouille à la terre. On y rencontre assez fréquemment des chariots à roues mobiles portant des guerriers armés, des statuettes d'animaux et des figures de cavaliers ou de fantassins, sur lesquelles les archéologues ne sont pas



Fig. 59. — Statuette d'ancien style cypriote, trouvée à Castroulla (île de Chypre).
(Musée du Louvre.)

d'accord; quelques-uns ont voulu retrouver dans ces figurines les idées d'escorte et d'appareil militaires dont les anciens aimaient à s'entourer dans la tombe; d'autres, et c'est le plus grand nombre, y ont vu tout simplement des jouets d'enfants. Nous donnons (fig. 59) une de ces curieuses figurines représentant un cavalier monté sur un cheval gigantesque, dont il empoigne la crinière à deux mains; la terre en est jaune rosâtre bariolée de traits noirs et rouges.

Il est plus difficile de déterminer l'usage de certains

autres objets que l'on trouve également dans les anciennes sépultures, et qui semblent avoir eu plutôt une destination symbolique funéraire, malgré leur apparence quelque peu puérile. Telle est la petite maison carrée que représente la figure 60. La porte, sous laquelle se trouve une sorte d'oiseau à tête de femme

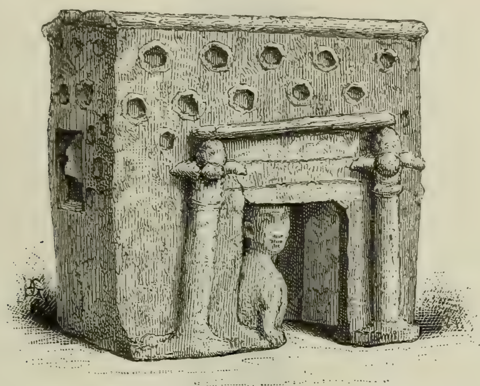


Fig. 60. — Terre cuite funéraire trouvée à Dali.
(Musée du Louvre.)

(sirène, harpie, image de l'âme des morts), qui semble en défendre l'accès, est flanquée de deux colonnes en relief dont les chapiteaux, colorés en vert, sont en forme de lotus; le mur porte, à la partie supérieure, de petites cavités circulaires assez semblables à des trous de colombier, et, de chaque côté, une fenêtre par laquelle on voit une tête de femme. Quelques petits monuments de ce genre, mais dont la forme et la disposition varient, ont été trouvés dans différents endroits.

Mais ce que l'on rencontre surtout dans les tombes d'enfants de toutes les contrées helléniques, ce sont les

poupées, en bois, en os, en ivoire et surtout en terre cuite; la Bibliothèque, le Louvre et plusieurs collections particulières en possèdent de nombreux spécimens. Les bras et les jambes sont attachés au torse par des fils

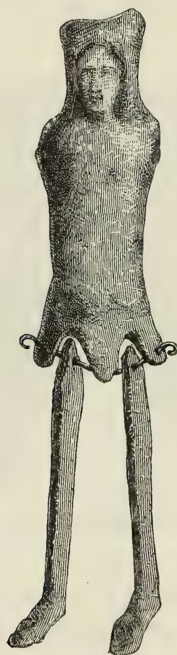


Fig. 61. — Poupée grecque en terre cuite.

(Musée du Louvre.)

qui le traversent latéralement; les unes sont complètement nues, à l'exception de la tête, qui est coiffée du *polos* (fig. 61); les autres, d'une époque postérieure, et que l'on rencontre plus particulièrement en Campanie, sont vêtues d'une tunique peinte tombant jusque sur les genoux; dans ces dernières, l'exécution est

assez soignée, à l'exception de celle des bras et des jambes, qui sont toujours d'un travail un peu grossier; les têtes sont d'un bon caractère (fig. 62).

On fabriquait également en terre cuite de petits vases



Fig. 62. — Poupée ou marionnette en terre cuite, trouvée en Campanie.
(Musée du Louvre.)

et de petits ustensiles dont l'ensemble devait constituer ce que nos enfants appellent aujourd'hui des *ménages,* ainsi que des sortes de *hochets* ou de vases fermés contenant de petites boules de métal qui les faisaient sonner comme des grelots quand on les agitait[1].

[1] Cf. De Witte, *Catalogue de la collection Durand,* n° 1381.

§ V

ITALIE

ÉTRURIE, CAMPANIE, ETC.

Bien que les découvertes préhistoriques se multiplient chaque jour dans la campagne de Rome, en Toscane et en Lombardie, on ne sait encore rien de bien précis sur l'industrie des races primitives de l'Italie. Les fouilles pratiquées auprès d'Albano, dans les terrains recouverts de déjections volcaniques, ont cependant fourni quelques poteries grossières modelées à la main, faites d'une terre brune, et parmi lesquelles se trouvent des vases portant extérieurement des bourrelets saillants reliés entre eux par des bandes verticales également en relief; ces sortes de bourrelets, qui étaient destinés à donner de la solidité aux vases plutôt qu'à les orner, ne se retrouvent pas dans les poteries primitives des autres contrées de l'Europe.

Mais les spécimens les plus intéressants de la céramique barbare de ces races pélasgiques que l'on rencontre au commencement de l'histoire de tant de peuples, et sur lesquelles on sait si peu de chose, ce sont surtout les urnes funéraires en forme de hutte ou de cabane (fig. 63), qui nous donnent en petit une idée exacte des habitations des Pélasges, et dont on a trouvé

un certain nombre renfermant des cendres et des ossements calcinés.

Plus tard nous trouvons les Étrusques, ce peuple que Tite-Live appelle la plus religieuse des nations et dont les riches nécropoles nous ont livré une innombrable quantité de bronzes, de bijoux, d'ustensiles

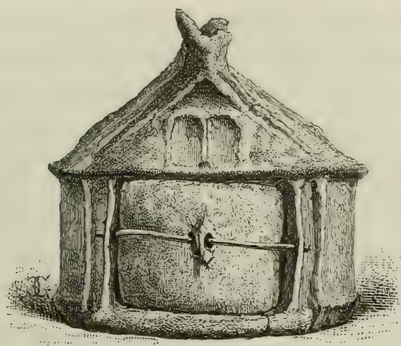


Fig. 63. — Urne funéraire, trouvée près d'Albano.

(British museum.)

variés, et surtout de terres cuites d'un travail remarquable et d'un art avancé.

La céramique semble tout particulièrement avoir été en honneur chez les Étrusques, à en juger par le nombre considérable et la beauté des vases découverts; en Toscane, plus de deux mille vases ont été trouvés dans un espace de terrain qui ne dépassait pas deux hectares, et ce sont les chambres sépulcrales de Cære, de Chiusi, de Vulci, etc., qui ont donné les plus beaux et les plus riches spécimens dont s'enorgueillissent nos collections et nos musées. La plupart de ces vases, à

vrai dire, sont d'origine grecque, soit qu'ils aient été importés en Étrurie, dont le commerce avec tous les peuples de la Méditerranée orientale était considérable, soit que, fabriqués dans le pays même, ils aient conservé l'empreinte de ce grand art grec qui s'était imposé au monde entier.

Les vases étrusques proprement dits, ceux qui n'ont rien emprunté à la Grèce et dont on n'a trouvé aucun spécimen sur le continent hellénique ou dans les îles qui l'environnent, sont les vases noirs de Clusium (aujourd'hui *Chiusi*) et de Véies, les villes les plus puissantes des douze cités étrusques.

La fabrication de ces vases remonte à une haute antiquité; Juvénal (*Sat.* VI) parle des poteries noires dont se servait Numa :

..... aut quis
Simpuvium ridere Numæ, nigrumque catinum
Ausus erat?

Et Pline (XXXV, 45) affirme que l'art de modeler la terre vient surtout de l'Étrurie : *Elaborata hæc ars Italiæ et maxime Etruriæ.* Enfin c'est à Véies que Tarquin le Superbe (500 ans av. J.-C.) avait commandé le quadrige en terre cuite placé au-dessus du fronton du temple de Jupiter Capitolin, et qui faisait partie des sept trésors dont la conservation était nécessaire au salut de la cité.

Les vases étrusques noirs, les *creta nera,* comme on les désigne en Italie, sont généralement d'une terre grossière et peu cuite; l'analyse qui en a été faite, au laboratoire de Sèvres, par M. Salvétat, a montré que

la coloration noire de la pâte était due à la présence d'oxyde de fer, d'oxyde de manganèse et de charbon, et a réduit à néant les suppositions assez fantastiques qui ont eu cours pendant longtemps, — et qui sont encore répétées quelquefois, — d'après lesquelles cette couleur noire aurait été obtenue par un mélange de bitume dans la pâte ou par l'adjonction dans le four, hermétiquement fermé pendant la cuisson, de sciure de bois produisant une fumée épaisse qui, ne trouvant pas d'issue, pénétrait la terre à une grande profondeur.

Les formes sont étranges et bizarres, tout en conservant parfois une très grande élégance; les ornements sont en relief et portent tous l'empreinte d'un symbolisme qui les rattache aux anciennes traditions religieuses de l'Étrurie : ce sont des figures humaines dont les têtes sont coiffées de longues tresses ou de voiles à plis serrés; des animaux fantastiques, sphinx, chevaux ailés, griffons, sirènes, etc., disposés en zones circulaires ou en médaillons, et portant toujours un caractère d'archaïsme oriental très prononcé.

Bien que les potiers étrusques aient connu le *tour*, puisque son emploi est évident sur un grand nombre de pièces, la plupart de leurs produits sont cependant fabriqués et modelés à la main; cela tient à l'étrangeté et à la bizarrerie des formes qu'affectent la plupart des vases. Quelques-uns, de dimensions assez grandes, semblent composés de plusieurs vases superposés en étages, ornés de figures en relief, et terminés par des oiseaux symboliques; d'autres ont des renflements inattendus d'une exécution difficile; d'autres enfin, et

ce sont ceux que l'on rencontre le plus communément, sont montés sur quatre pieds larges et plats dont la base porte sur un anneau circulaire (fig. 64).

C'est, sans aucun doute, aux relations commerciales régulièrement établies entre l'Étrurie et l'Égypte, relations qui sont prouvées par la découverte, à Vulci, de



Fig. 64. — Vase étrusque.

(Musée céramique.)

plusieurs petits vases couverts d'un vernis vert et portant des inscriptions hiéroglyphiques, que l'on doit aussi les formes particulières de certains vases rappelant les *canopes* égyptiens.

Quelques-uns, de formes plus simples et plus élégantes, et dont la surface présente un lustre assez brillant, sont ornés de figures d'animaux dessinées en points très fins et remplis d'une terre blanchâtre.

On trouve fréquemment dans les tombeaux étrusques des sortes de caisses rectangulaires, sans couvercle, portant une large échancrure sur la face antérieure et

montées sur des pieds élevés (fig. 65). Ces poteries, désignées par les archéologues italiens sous le nom de *focolari*, sont de destination incertaine. Quelques savants ont voulu y voir une sorte de *braseros* destinés à chauffer l'intérieur des appartements, ou des réchauds pour les préparations culinaires; d'autres ont exprimé

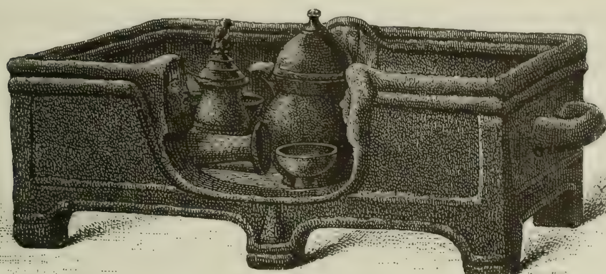


Fig. 65. — Nécessaire funéraire étrusque.

(Musée céramique.)

l'opinion que ce pouvaient être des plateaux pour les ustensiles de toilette, ou plutôt des espèces de *nécessaires funéraires* destinés aux offrandes. Cette opinion, appuyée, du reste, par la découverte de quelques-unes de ces caisses, dans lesquelles on a trouvé plusieurs petits vases de formes variées, a prévalu généralement, et c'est ainsi qu'on les désigne dans la plupart de nos musées et de nos collections.

Quant aux vases peints trouvés en nombre considérable dans les chambres sépulcrales de l'Étrurie, ils sont, ainsi que nous l'avons dit, ou d'origine grecque, ou imités des vases grecs et fabriqués dans le pays même; dans ce dernier cas, les sujets qu'ils repré-

sentent sont toujours empruntés à la mythologie et aux traditions héroïques de la Grèce; quelquefois cependant ils reproduisent des mythes particuliers à l'Étrurie, comme les génies ailés, à têtes de *gorgones,* que l'on rencontre assez souvent sur quelques vases; mais, dans ce cas encore, ils portent l'empreinte de réminiscences et d'imitations grecques. Sur un assez grand nombre, on voit des inscriptions en caractères étrusques et grecs disposés assez arbitrairement et tout à fait illisibles; on suppose que les potiers plaçaient ainsi ces caractères pour donner à leurs produits une apparence de haute antiquité.

En examinant avec attention les vases *étrusco-grecs,* on remarque que la pâte est plus fine, plus dense et plus cuite que celle des vases grecs; le ton en est un peu plus pâle, quoique avivé aussi au moyen d'un lustre incolore; il existe également une différence assez sensible dans les détails des ornements, surtout de ceux qui sont disposés en frise circulaire; ils sont généralement plus compliqués comme arrangement et comme coloration, tout en conservant cependant une assez grande pureté de style et une très grande perfection d'exécution.

Mais ce qui surtout assure une place à part aux Étrusques dans l'histoire de l'industrie des peuples de l'antiquité, ce sont les terres cuites et les grandes briques de revêtement qui décoraient les chambres sépulcrales de Cære, et qui sont aujourd'hui une des richesses du musée du Louvre. Dans les monuments céramiques de tous les temps et de tous les pays, il n'en existe pas de plus extraordinaire que le magni-

fique groupe funèbre désigné sous le nom de *tombeau lydien* (pl. II), « œuvre étrange, dit M. Vitet, à la fois raffinée et barbare, et d'un type oriental tellement prononcé, qu'on croit entendre ces deux époux confirmer de leurs bouches les récits d'Hérodote sur le berceau des peuples d'Étrurie[1]. »

Ce monument, sans contredit le plus précieux que renfermât la galerie Campana, se compose de quatre pièces, deux formant la cuve funéraire et deux formant le groupe qui lui sert de couvercle; le tout se rapporte avec une grande exactitude, malgré le retrait que chaque morceau a dû subir pendant la cuisson. « Il représente un homme et sa femme à demi couchés sur un lit décoré de belles palmettes, et, du côté du chevet, d'un chapiteau ionique. Une grande draperie jaune rayée de noir recouvre le matelas, et des outres gonflées soutiennent le coude gauche des deux personnages. Tous deux ont les cheveux longs. L'homme a la poitrine, les bras et les pieds nus; un manteau enveloppe la partie inférieure de son corps. La femme est coiffée d'une sorte de tiare ovoïdale avec rebord décoré de flots; ses oreilles, percées, portaient des pendants. Elle est vêtue d'une tunique rouge clair à bordure jaune et d'un pallium plus foncé. Ses bras et son visage sont blancs; ses pieds, chaussés de souliers lacés à pointes recourbées. De la main droite elle inclinait un *alabastron*, à l'aide duquel elle faisait une libation dans la patère que tenait son mari. Ces détails sont

[1] L. VITET, *Études sur l'histoire de l'art*, t. I. — *La Collection Campana*, p. 140.

indiqués par la pose du bras et par une comparaison attentive avec d'autres monuments.

« La coiffure et la chaussure de la femme sont tout à fait semblables à celles que nous ont fait connaître depuis longtemps divers bronzes étrusques; mais tout le reste se rattache directement à l'art corinthien du VIIe siècle; en sorte que ce tombeau peut nous donner une idée exacte de ce que devait être celui de Démarate, père de Tarquin l'Ancien, personnage qui, forcé par l'usurpation de Cypsélus d'abandonner l'Achaïe, vint avec sa famille s'établir à Tarquinies, non loin de Cære. — Il a deux mètres de long sur un mètre dix-sept de hauteur[1]. »

Il existe également au Louvre une assez grande quantité de caisses funéraires ou petits sarcophages en terre cuite ne mesurant pas plus de quarante à cinquante centimètres de longueur, et dont le couvercle plat est surmonté de figures couchées d'un art beaucoup moins archaïque et moins intéressant; ils servaient sans doute, pendant la période d'incinération des cadavres, à recueillir les cendres et les ossements calcinés.

Les chambres funéraires, surtout celles de Cære, sont décorées sur les parois de peintures qui nous fournissent des renseignements précieux touchant les mœurs et les usages de l'ancienne Étrurie; quelques-unes de ces peintures sont faites sur de grandes briques qui ne mesurent pas moins d'un mètre quarante centimètres de hauteur sur cinquante-six centimètres de large. Le

[1] Adrien de Longperrier, *Musée Napoléon III,* notice de la pl. LXXX.

Pl. II.

Tombeau étrusque trouvé à Cære.

(Musée du Louvre. — Coll. Campana.)


Ed. GARNIER del.t
APANNETIER Sc

Louvre possède plusieurs de ces briques représentant des allégories funéraires dont la signification n'a pas été expliquée. Nous n'avons pas, du reste, à les étudier ici sous ce point de vue; mais nous devions les signaler autant à cause de leur importance que pour la perfection avec laquelle elles sont fabriquées. Il fallait, en effet, que les ouvriers qui travaillaient la terre en Étrurie fussent bien maîtres de leurs procédés pour arriver à faire des briques d'une dimension aussi considérable sans qu'elles subissent de déformation au feu.

Les vases trouvés en Campanie sont tous d'origine ou de fabrication grecque, et nous n'aurions pas à parler de l'industrie céramique de cette partie de l'Italie, si elle n'avait produit, vers le IIIe siècle avant J.-C., et alors que la fabrication des vases peints était en pleine décadence, des poteries d'un caractère tout spécial, et dont l'origine, ignorée pendant longtemps, n'a été signalée que dans ces dernières années[1]. Ces poteries, auxquelles on a donné le nom d'étrusco-campaniennes, sont recouvertes d'un beau vernis noir très brillant, uni ou décoré très sobrement de légères brindilles de lierre ou de feuilles de vigne tracées à blanc; la terre, très fine, est bien cuite et sonore; les formes, très soignées, très pures, sont empruntées pour la plupart aux modèles de bronze, et leur exécution en terre présentait des difficultés si grandes, qu'elle constituait une sorte de problème de fabrication auquel Brongniart a consacré plusieurs pages dans

[1] Cf. *Gazette archéologique*, 1879. — Article de M. Gamarrini sur *les vases étrusco-campaniens à vernis noir.*

son savant *Traité des arts céramiques* (p. 557). Elles étaient fabriquées surtout à Calès (aujourd'hui *Calvi*).

Nous signalerons enfin, parmi les poteries qui offrent un caractère particulier et qui sont bien propres à l'Italie méridionale, les vases trouvés en Apulie et dont le Louvre possède une série intéressante. Ces vases, dont la destination religieuse est évidente et qui paraissent être l'œuvre d'un même artiste, sont ornés de statuettes en relief, figures ailées, tritons, etc., qui se dressent debout sur l'épaulement et qui entourent une divinité drapée dont les bras sont levés au ciel dans l'attitude de l'invocation. Les figurines ainsi que les vases portent des traces de couleurs mates, douces et harmonieuses où dominent le bleu et le rose.

Ces poteries ont précédé celles que l'on fabriquait à Arretium (aujourd'hui *Arezzo*), en Étrurie, et que nous étudierons dans le chapitre suivant en parlant des poteries romaines, improprement appelées *samiennes,* dont elles ont été le prototype.

ROME — EMPIRE ROMAIN

Il n'existe aucune sorte de poteries que l'on puisse, avec quelque certitude, attribuer aux fabriques romaines proprement dites; celles qui ont été trouvées à Rome semblent toutes provenir des fabriques de la Campanie et de l'Étrurie, dont les produits alimentaient les marchés d'Italie et s'exportaient au loin, ou n'offrent aucun caractère particulier qui puisse laisser supposer

l'existence, dans la ville des Césars, d'un grand foyer de fabrication céramique digne d'être signalé.

Par extension, cependant, on donne le nom de *romaines* à une classe de poteries dont on rencontre de nombreux spécimens dans tous les pays où s'est étendue la domination romaine, et principalement en France, en Espagne, sur les bords du Rhin et en Angleterre. On les a longtemps désignées, et on les désigne encore quelquefois, mais à tort, sous le nom de poteries *samiennes,* nom que les auteurs latins appliquaient généralement à toute la vaisselle de terre. Les poteries de l'île de Samos, du reste, jouissaient d'une telle réputation dans tout le monde ancien, qu'il n'est pas étonnant qu'à une certaine époque ce nom ait servi à désigner les poteries en général, bien qu'elles n'offrent aucun des caractères de forme et d'ornementation des céramiques grecques[1].

Ces poteries, à pâte rouge, fine, serrée, très homogène et assez dure, sont recouvertes entièrement d'un lustre ou glaçure extrêmement mince, d'un ton rappelant celui du corail, ou, mieux encore, de la cire à cacheter, et dont la nature et la composition ne sont pas encore définies; il fait si bien corps, en effet, avec la pâte qu'il recouvre, qu'il est impossible de le détacher pour le soumettre à une analyse rigoureuse. Tandis que quelques auteurs, Brongniart entre autres, le croient coloré par un oxyde de fer, d'autres, comme

[1] C'est ainsi, du reste, que de nos jours on désigne encore en Angleterre et en Amérique, sous le nom de *china,* toutes les porcelaines, et sous celui de *delft* toutes les faïences à émail opaque, quels que soient leur provenance et le lieu de leur fabrication.

Samuel Birch[1], pensent qu'il est tout à fait incolore et destiné seulement à aviver la belle couleur rouge de la terre. Quoi qu'il en soit, il y a là une fabrication tout à fait spéciale, dont la pratique est entièrement perdue, et que nos céramistes modernes n'ont pu, malgré les nombreuses tentatives qu'ils ont faites, imiter que d'une façon très incomplète et très insuffisante.

Ce n'est pas, du reste, le seul problème que présente l'étude de ces poteries, et si l'on s'accorde généralement à attribuer l'origine de leur fabrication à Arezzo (l'ancien *Arretium* des Latins), où l'on en a découvert un grand nombre de débris, et que Pline cite comme un des centres les plus importants de l'industrie céramique de son temps, on ne s'explique pas comment la fabrication peut en avoir été transportée dans tous les pays, même les plus éloignés, qui faisaient partie du vaste empire romain. Les nombreux vestiges de fours que l'on a trouvés dans diverses contrées, à Paris aussi bien que dans les environs de Constantine ou de Tunis, à Nîmes comme sur les bords du Rhin, prouvent que cette industrie s'était localisée partout et dans des conditions absolues d'identité, autant sous le rapport des formes et des ornements que sous celui de la couleur et de la nature de la pâte, et l'on se demande avec étonnement comment les potiers romains, avec des éléments qui variaient nécessairement suivant les localités où ils s'établissaient, ont pu arriver à une aussi grande uniformité de production. On ne peut guère expliquer ce fait qu'en admettant l'existence de familles

[1] Cf. Samuel Birch, *History of ancient pottery*.

de potiers nomades qui conservaient et se transmettaient les procédés de fabrication, et qui savaient colorer, par le mélange d'une quantité déterminée d'ocre rouge introduit dans la pâte, les argiles presque blanches qui se trouvent un peu partout.

Toutes ces poteries étaient exclusivement réservées aux usages de la cuisine ou de la table; les formes en



Fig. 66. — Vase romain trouvé près de Constantine.

(Coll. Ed. G.)

sont simples et presque toujours surbaissées : ce sont, le plus souvent, des sortes de calottes hémisphériques, des coupes à bords dressés (fig. 66), des jattes, des plateaux et des bols, unis ou décorés d'ornements en relief, et ne portant jamais d'anses.

La fabrication, extrêmement soignée, était faite, soit au tour, soit au moyen de moules, en terre rouge également, toujours d'une seule pièce, et dont on a retrouvé un nombre assez considérable d'exemplaires dans les différents fours qui ont été découverts jusqu'ici. Les moulures, les filets saillants ou en creux, les arêtes et les bords sont extrêmement réguliers et

d'une netteté remarquable, facile, du reste, à obtenir par suite de la finesse de la terre. Dans les pièces moulées, la pâte, repoussée contre les parois du moule à l'aide des doigts, était reprise et unie au tour à l'intérieur.

L'ornementation, composée d'éléments variés, formait sur toute la circonférence des zones circulaires circonscrites par d'étroits bandeaux de demi-oves ou par des lignes de perles; c'étaient le plus habituellement des frises de rinceaux et de feuillages, simples, ou dans lesquels courent des animaux; des médaillons ou des compartiments séparés par des ornements ou des détails d'architecture, et représentant des divinités, le plus souvent Mars, Apollon, Mercure ou Vénus[1], des figures de rétiaires et de gladiateurs combattants, des cavaliers, des personnages dans des attitudes variées, ou des animaux. Tous ces ornements étaient moulés avec la pièce elle-même, ou estampés au moyen de cachets, — d'où le nom de *sigillées* (*sigillum,* cachet, empreinte) donné quelquefois à ces poteries, — également en terre cuite, et portant une sorte de queue qui leur servait de manche. Les filets de perles, les oves et autres petits ornements courants étaient obtenus au moyen de roulettes en terre cuite ou en métal dont on a retrouvé un assez grand nombre; quelques vases portent des décorations simples modelées en *barbotine* sur la pâte elle-même.

Les cachets ou empreintes devaient avoir une origine

[1] Quelquefois, d'après des statues connues; c'est ainsi qu'un fragment exposé au musée géologique, à Londres, représente en relief la *Vénus de Médicis*.

commune et sortir probablement d'un centre de fabrication où s'approvisionnaient les potiers ; on reconnaît, en effet, assez fréquemment les mêmes sujets et les mêmes ornements sur des vases trouvés dans des contrées très éloignées l'une de l'autre ; quelquefois aussi le même motif se trouve répété, avec quelques variantes et dans des dimensions différentes, sur des poteries qui n'appartiennent pas à la même région.

Les potiers romains avaient presque tous l'habitude



Fig. 67. — Cachet ou signature de potier romain.
(Coll. Ed. G.)

de marquer leurs produits, tantôt sous le pied, tantôt sur le fond même des coupes et des écuelles, au moyen de cachets en terre cuite, en bois ou en métal. Tous ces timbres, dont le nombre est considérable, portent le nom du potier au nominatif, suivi, ou même quelquefois précédé de la lettre F ou des formes diverses des abréviations du verbe *facere :* ALBANVS F, ou FC, ou FX (ALBANVS *a fait*); ou au génitif, accompagné de la lettre M, signifiant *manu,* ou *manibus,* ou *magnarii* (*de la main, des mains* ou *du magasin de*) : CRISPINI M (*de la main de* CRISPINUS); ou précédé de OF, ou simplement de O, abréviation de *officina :* OF CASSII (*de l'atelier de* CASSIUS). Ce sont là les formes les plus communes de ces sortes de signatures ; mais il en est d'autres qui sont contractées ou écrites à l'envers et dont la lecture est souvent impossible. De savants archéo-

logues, espérant trouver dans l'étude comparée de ces différents cachets des indications certaines pour l'histoire de l'industrie céramique, en ont déchiffré plusieurs milliers; mais nous ne sachions pas qu'ils soient arrivés, au moins jusqu'à présent, à obtenir des résultats qui les récompensent de l'ingrat et pénible labeur auquel ils se sont ainsi condamnés. On a pu cependant acquérir la certitude que les potiers qui fabriquaient ces belles poteries rouges n'étaient pas tous d'origine romaine; plusieurs noms gaulois ont été relevés parmi les noms latins, ce qui laisserait supposer la transmission des procédés de fabrication, soit par cession, soit à la suite d'unions contractées entre les familles des nouveaux venus et celles des potiers indigènes. Ajoutons enfin que cette industrie paraît avoir duré pendant plusieurs siècles, au moins si l'on s'en rapporte à Isidore de Séville, mort en 636, et qui, dans ses *Origines,* parle des poteries rouges[1].

On peut encore attribuer à la fabrication exclusivement romaine les grandes tuiles ornées que l'on a trouvées en si grand nombre dans les fouilles pratiquées pendant ces dernières années dans la ville éternelle, et les *tuiles légionnaires* que les soldats romains fabriquaient eux-mêmes, et dont ils se servaient dans la construction de leurs camps.

Dans presque tous les pays où Rome a porté ses étendards, mais surtout en France, on trouve une

[1] « Arretina vasa, ex Arretio municipio Italiæ, dicuntur ubi fiunt, sunt enim rubra. De quibus Sedulius :

« Rubra quod appositum testa ministrat olus. »

(Isidore de Séville, xx, 4.)

grande quantité de ces tuiles, dont les inscriptions peuvent fournir parfois aux historiens et aux commentateurs de précieuses indications sur l'emplacement et la marche des légions romaines : le musée de Saint-Germain en possède plusieurs n'ayant pas moins de cinquante-cinq centimètres de largeur et portant les inscriptions de la VIIIe légion; elles ont été trouvées dans le département de l'Allier.

§ VI

GAULE

I. GAULE CELTIQUE. — Dans le résumé historique qui sert d'introduction à ce travail, nous avons étudié les principaux caractères des poteries qui marquent, à des époques encore indéterminées, la première manifestation de l'industrie céramique dans le monde, et qui sont à peu près les mêmes partout. Il serait imprudent de vouloir se baser sur ces caractères pour indiquer une marche chronologique dans la fabrication de ces poteries primitives, fabrication qui, jusqu'à l'emploi du tour surtout, subissait forcément des modifications en raison du goût et de l'habileté plus ou moins développés des ouvriers, aussi bien que par suite de la pureté et de la finesse relatives des terres dont ils se servaient.

Nous n'aurions donc pas à revenir sur ces poteries si quelques-unes, surtout parmi celles qui ont été trouvées en France, ne présentaient parfois des particularités singulières qu'il importe de signaler.

Les plus intéressantes sont évidemment celles que l'on rencontre dans les stations lacustres du lac du Bourget et du lac d'Annecy, dont les explorations récentes ont fourni tant de matériaux et de documents précieux pour l'histoire des mœurs et de l'industrie des Gaulois avant la conquête romaine. La quantité considérable de fragments de poteries de toute nature qui pavaient littéralement le sol de ces stations, lors des premières explorations, nous ont donné des indications précises sur l'état de l'art céramique à cette époque. Si l'emploi du tour ou de la tournette n'est pas encore généralement adopté, on ne peut cependant pas douter, en voyant la pureté de formes de certains vases et la netteté du parallélisme des lignes qui en ornent les contours, que l'usage n'en ait été au moins très répandu. Certains fragments, en outre, ont permis de reconstituer des vases qui n'ont pas moins de quatre-vingt-quinze centimètres et même un mètre de diamètre. Destinés, sans aucun doute, à la conservation du vin, des grains et des huiles, ces grands vases sont décorés, il est vrai, d'une façon assez rudimentaire; mais leur fabrication n'en offrait pas moins des difficultés considérables qui indiquent une industrie florissante, et à laquelle les Romains conquérants ne devaient avoir que bien peu à apprendre.

Beaucoup de poteries sont lustrées par polissage ou vernies extérieurement au moyen d'une sorte de gra-

phite assez solidement appliqué pour avoir pu résister à l'action destructive des eaux; d'autres, et ce ne sont pas les moins curieuses, sont décorées au moyen d'étain martelé en feuilles minces et découpé en fines lamelles appliquées sur les parois extérieures du vase, et formant ainsi des dessins géométriques qui ne manquent pas de caractère. Nous avons recueilli nous-même et donné au musée céramique de Sèvres un de ces fragments; mais il nous a été impossible de savoir comment les filets d'étain adhéraient à la terre. M. le comte Costa de Beauregard, qui signale également ce genre de décoration dans un savant mémoire qu'il a présenté à la Société française de numismatique [1], les croit collés au moyen de poix liquéfiée; il a trouvé dans les diverses stations du lac du Bourget plusieurs boulettes de cette matière, qui était, dit-il, employée pour raccommoder la vaisselle de terre et boucher les trous des vases. Le musée de Chambéry possède plusieurs exemplaires de poteries ainsi restaurées.

Les sépultures de Caranda, dans le département de l'Aisne, explorées depuis 1873 par M. Frédéric Moreau, ont fourni également des spécimens remarquables de l'industrie céramique des Gaulois. Les beaux vases que M. Moreau possède dans sa riche collection, et dont il a publié quelques-uns des plus intéressants dans le luxueux album qu'il a consacré à ses fouilles [2],

[1] Cf. *Mémoires de la Société française de numismatique, section d'archéologie préhistorique,* in-4°, 1870. — *Habitations lacustres du lac du Bourget,* par le comte Costa de Beauregard.

[2] Cf. *Album des principaux objets recueillis dans les sépultures de Caranda,* par M. F. Moreau, in-f°. — Saint-Quentin, 1877. Non mis dans le commerce.

montrent à quel degré de perfection relative était arrivée cette fabrication, qui dénote un art bien particulier, mais dont l'originalité devait malheureusement disparaître en partie au contact des envahisseurs.

II. Gaule romaine. — Nous avons rapporté à l'industrie romaine, et désigné sous le nom de *romaines*, les poteries rouges lustrées, quoique, ainsi que nous l'avons dit, ces poteries aient été surtout fabriquées dans les Gaules et dans la plupart des pays occupés par les Romains; mais leur origine italienne est si évidente, elles dénotent un art tellement en dehors du génie propre à la nation gauloise, qu'il ne peut y avoir aucun doute sur la place qu'elles doivent occuper dans l'histoire de la céramique. Il n'en est pas de même des autres poteries de la même époque trouvées en France et sur les bords du Rhin : si elles se ressentent de l'influence que devait exercer sur l'industrie d'un peuple aux mœurs rudes et sauvages une civilisation déjà mûre et vigoureuse, si elles portent même des inscriptions empruntées à la langue des vainqueurs, elles n'en conservent pas moins un caractère propre, particulier, que l'on ne retrouve pas ailleurs, et qui leur assigne un rang à part dans la classe des poteries.

Les plus communes sont celles à pâte jaunâtre ou d'un blanc sale, qui atteignent parfois de grandes dimensions, et qui étaient réservées exclusivement aux usages domestiques; c'est parmi elles que l'on rencontre ces *amphores*, au ventre renflé, terminées par une base très étroite, quelquefois pointue, et que l'on

engageait dans des trous creusés en terre, ou dans des sortes d'anneaux en terre cuite qui leur servaient de support; elles avaient généralement deux anses s'insérant sur le col et sur l'épaulement. Nous citerons également les grandes jarres ou *dolia,* espèces de tonneaux dont les parois sont cerclées de cordons de terre grossièrement ornés à la main, et qui servaient à conserver les grains. Le musée de Sèvres et le musée de Saint-Germain possèdent des *dolia* dont quelques-uns n'ont pas moins de deux mètres de hauteur sur un mètre et un mètre vingt-cinq de diamètre. Notons, en passant, que cette fabrication s'est continuée jusqu'à nos jours en Espagne, où ces sortes de vases, appelés *tinajas,* atteignent des proportions colossales. Le baron Taylor a rapporté au musée de Sèvres une de ces *tinajas,* de trois mètres huit centimètres de hauteur sur un mètre six centimètres de diamètre, et dont la capacité est de quatre mille cent trente-sept litres. Ces immenses pièces ne peuvent naturellement pas être fabriquées au *tour;* on les monte à la main en superposant successivement des *colombins* de terre, que l'ouvrier unit et aplanit d'abord avec les doigts, et ensuite avec une mince réglette de bois.

C'est également à cette classe de poteries qu'appartiennent les *ollæ,* véritables marmites en terre, de forme généralement ovoïde, dont la dimension varie, et qui servaient aussi bien aux usages funéraires que pour les besoins domestiques.

Mais la classe la plus riche en formes et en ornementation est celle qui renferme les vases, les coupes et les gobelets à pâte fine, noirâtre ou grise, lustrée

par polissage ou recouverte parfois d'une glaçure noire, unie et brillante.

Presque toujours d'une fabrication très soignée, quelques-uns de ces vases, surtout ceux que l'on a trouvés sur les bords du Rhin, portent en relief des ornements finement modelés, qui rappellent, mais d'une façon très sobre, ceux des poteries rouges romaines. Ce sont généralement des rinceaux légers de



Fig. 68. — Petit vase à inscription en engobe blanc (*fluere*).

(Musée de Saint-Germain.)

pampres ou de feuilles d'eau, tournant autour de la panse, ou quelquefois des animaux disposés en frises circulaires.

C'est dans cette catégorie qu'il faut ranger les vases à verser et les gobelets à dépressions longitudinales formant des côtes, et ornés en engobe blanc d'inscriptions bachiques et de souhaits tracés en beaux caractères romains : BIBE; — BENE BIBO; — REPLE; — VIVAMVS : — VIVAS FELIX, etc. (fig. 68).

Les potiers gaulois, surtout ceux du nord et du

nord-est avaient essayé également d'imiter les poteries rouges, que les Romains fabriquaient avec tant de succès; mais ils ne sont arrivés qu'à produire des vases mal cuits, ternes, assez grossiers, et dont nous ne parlerions pas si la découverte à Rheinzabern, près Strasbourg, d'un des fours et de plusieurs moules ayant servi à cette fabrication, n'avait donné lieu à des contrefaçons modernes dont le musée de Sèvres possède de bien curieux échantillons.

On rencontre aussi, et en assez grand nombre, des poteries jaunes ou blanchâtres, mates, ou quelquefois recouvertes d'un lustre extrêmement mince, et parmi lesquelles se trouvent de petits vases remarquables par la pureté de leurs formes et la finesse de leur fabrication.

Tous ces vases, même ceux qui portent des inscriptions, se rencontrent dans les sépultures. C'est là un fait digne de remarque et qui explique pourquoi on les trouve presque toujours intacts, alors que les poteries rouges romaines ne nous arrivent qu'en fragments. Les archéologues, du reste, n'ont jamais pu expliquer pour quelle raison les poteries rouges, réservées exclusivement, paraît-il, aux usages de la table, n'accompagnaient pas les morts dans le tombeau.

Quelques cimetières antiques ont fourni des quantités considérables de ces poteries, entre autres le cimetière de Terre-Nègre, à Bordeaux, dans lequel on n'a pas trouvé moins de vingt mille urnes et petits vases, dont le musée de Sèvres possède une centaine de spécimens des plus remarquables. Paris a donné également un grand nombre de poteries grises et

noires, dénotant une industrie avancée; parmi celles-ci nous citerons surtout un grand vase funéraire[1], à col rétréci, portant sur l'épaulement un anneau mobile, indépendant du vase, plus étroit que l'orifice, et qui peut être regardé comme un véritable tour de force de fabrication.

D'autres parties de la France ont fourni aussi des quantités prodigieuses de poteries gallo-romaines : Orléans, Caranda, dans l'Aisne, Lyon, Vienne, etc., et surtout Nîmes, dont les ateliers alimentaient tous les marchés de la Gaule méridionale.

L'Angleterre est riche également en poteries de ce genre, semblables aux nôtres comme formes et comme matière, mais ne présentant pas, au moins dans celles que nous connaissons ou qui ont été publiées dans les ouvrages spéciaux, d'inscriptions analogues à celles que nous avons signalées. Les archéologues anglais les désignent sous le nom de poteries *romano-bretonnes*, pour les distinguer des poteries rouges, auxquelles ils ont conservé le nom de *samiennes*.

Il est encore une autre manifestation de l'industrie céramique à cette époque qui paraît avoir été propre à la Gaule, et particulièrement à la région qui forme aujourd'hui le département de l'Allier; ce sont les figurines en terre blanchâtre auxquelles Tudot, conservateur du musée de Moulins, a consacré, il y a vingt ans, un travail un peu trop enthousiaste peut-être,

[1] Ce vase, qui appartient au musée de Sèvres, a été trouvé dans la Seine en 1858; il sortait vraisemblablement d'un atelier dont les fours ont été découverts près du Panthéon, sur la montagne Sainte-Geneviève, et qui contenait des vestiges de poteries semblables.

mais rempli tout à la fois de recherches savantes et de suppositions un peu hasardées. Ces figurines, qui dénotent un art en décadence, se ressentent trop de l'influence romaine pour que l'on puisse en faire le point de départ d'une plastique exclusivement gauloise. Certaines statuettes rappellent grossièrement la Vénus anadyomène; d'autres représentent des divinités romaines, Mercure, Minerve, etc. Une série des plus primitives comme style, mais en même temps des plus curieuses et des plus répandues, est celle qui représente une femme assise sur une sorte de fauteuil à bras et à dossier, et allaitant un ou deux enfants. C'est là évidemment une personnification de la déesse mère, la Déméter, dont nous avons vu la représentation dans les statuettes grecques, protectrice du sol cultivé, de l'agriculture et des moissons. On rencontre assez fréquemment encore des têtes ou des bustes d'enfants au visage épanoui, dont Tudot, nous ne savons trop comment, a voulu faire un nouveau dieu, le dieu Risus; quelques statuettes de femmes assises sur un cheval, des ex-voto et une grande quantité d'animaux variés. Toutes ces figurines étaient généralement creuses et moulées en deux parties, que l'on réunissait ensemble, avec plus ou moins de solidité et de précision, avant la cuisson. On a retrouvé un assez grand nombre de moules ayant servi à cette fabrication.

III. Gaule chrétienne. — L'avènement du christianisme, qui exerça dans la Gaule une influence si manifeste sur l'architecture, et qui créa, pour ainsi dire,

un art national, n'en eut aucune sur la poterie. Les morts continuèrent à descendre dans la tombe toujours accompagnés de vases, dont les uns contenaient de l'eau bénite, et les autres de l'encens; mais ces vases funéraires n'avaient pas, comme nous l'avons vu chez les Égyptiens et chez les Grecs, de forme ou d'ornementation consacrée. Les lampes seules, symboles de la lumière éternelle que l'Église implore en faveur des défunts, et que l'on rencontre en grande quantité dans les sépultures, à Lyon, à Arles, à Vienne, etc., portent toutes les emblèmes les plus populaires et les plus répandus parmi les premiers chrétiens, ceux que l'on retrouve gravés sur leurs tombeaux : la croix, le monogramme du Christ, la colombe, le bon Pasteur, etc. Elles sont presque toujours en terre grise ou jaunâtre, et complètement mates.

Certains vases cependant recevaient une destination que nous ne devons pas passer sous silence, et qui explique les inscriptions tracées à la pointe que l'on rencontre sur quelques poteries de cette époque. Dans ces temps de foi naïve et de croyance vigoureuse, les fidèles portaient sur les tombeaux des saints des vases remplis d'eau ou de vin, qui acquéraient ainsi une vertu curative. L'huile bénite que l'on prenait aux lampes qui brûlaient autour des monuments ainsi consacrés par la piété, ou que l'on sanctifiait par le même procédé que l'eau et le vin, jouait également un grand rôle dans les pratiques de l'ancienne Église. « On en emportait, dit M. Lecoy de la Marche, dans le beau livre qu'il a consacré à saint

Martin[1], du saint sépulcre, du tombeau de saint Pierre, et de ceux des premiers martyrs. Grégoire de Tours et Paulin de Périgueux affirment d'une manière générale que, de leur temps, les fidèles déposaient

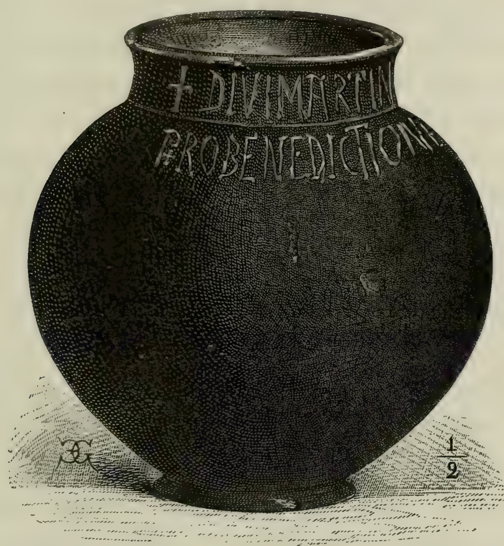


Fig. 69. — Vase gaulois à inscription gravée.

(Coll. Benjamin Fillon.)

des vases remplis de ce liquide près des corps des saints ou aux lieux illustrés par quelque grand miracle, et que la grâce d'en haut se répandait sur ces vases comme une divine rosée. »

M. de Rossi, dans le *Bulletin d'archéologie chré-*

[1] Cf. *Saint Martin,* par A. Lecoy de la Marche, 1 vol. grand in-8°. (Tours, Alfred Mame et fils, éditeurs, 1881, p. 487 et suiv.)

tienne (1872), a décrit et figuré plusieurs de ces vases ou ampoules de pèlerinage, en terre cuite, provenant d'Orient, et remontant aux premiers siècles de l'Église; et nous reproduisons ici, à la moitié de sa grandeur réelle (fig. 69), celui que M. Lecoy de la Marche a publié dans son histoire du grand thaumaturge de Tours, et qui a été découvert, en 1865, dans les ruines d'une villa gallo-romaine à Saint-Martin-de-Fraigneau (Vendée).

C'est un joli vase à pâte fine, recouvert d'un beau lustre noir, et portant, gravée à la pointe, sur le col et sur l'épaulement, une inscription que M. Lecoy de la Marche a ainsi restituée :

DIVI MARTINI ANTISTITIS BALSAMVM OLEVM
PRO BENEDICTIONE

Il est assez difficile d'assigner une date exacte à ce vase, qui rentre dans la catégorie des poteries à couverte noire, dont la fabrication a duré plusieurs siècles, et dont le cimetière de Terre-Nègre, à Bordeaux, a fourni un nombre considérable de spécimens identiques; quant à l'inscription, M. Lecoy de la Marche la croit du ve siècle.

IV. Époque mérovingienne. — Les poteries grossières qui succèdent à celles que nous venons d'étudier sont le témoignage le plus complet et le plus frappant de l'état d'infériorité et de décadence dans lequel étaient tombés les arts industriels à la suite du grand effondrement où devait sombrer, avec l'empire romain, ce qui restait de la civilisation antique.

Il semble, en les étudiant, que nous retournons de plusieurs siècles en arrière. Comme aux temps primitifs, ce sont les formes turbinées qui dominent dans les vases réservés exclusivement aux usages de la vie domestique la plus simple et la plus dépourvue de toute élégance et de tout luxe. Bien que faites au tour, ces poteries sont lourdes, épaisses, et d'un aspect triste; la pâte en est rugueuse, mal préparée, et manquant de sonorité, quoique assez bien cuite. L'ornementation, irrégulière parfois, et toujours rudimentaire, se compose de cordons circulaires ou de frises d'ornements géométriques imprimés en creux sur la terre humide au moyen d'un cachet en bois grossièrement taillé.



Fig. 70. — Vase d'époque mérovingienne (fouilles de Caranda).
(Coll. de M. F. Moreau.)

Presque tous les vases de cette époque que nous connaissons dans les musées ou les collections particulières sont ramenés à ce même type, quelle qu'en soit du reste la provenance; quelques-uns, ceux qui ont servi aux usages funéraires, sont percés à la base et sur l'épaulement de trous faits après la cuisson, et destinés, en donnant passage à l'air, à activer la com-

bustion des charbons sur lesquels on versait de l'encens au moment de l'inhumation.

On rencontre aussi assez fréquemment dans les sépultures mérovingiennes, et surtout en Normandie, des vases de grandeur moyenne, à pâte jaunâtre, ornés de lignes en spirale grossièrement tracées en rouge au pinceau, d'une texture fine et serrée, et percés également de trous circulaires. Le savant abbé Cochet, auquel l'histoire archéologique de notre pays doit tant de beaux travaux, a publié dans sa *Normandie souterraine* un dessin relevé sur un manuscrit, et représentant une cérémonie funèbre où le cercueil est entouré de plusieurs vases semblables, dans lesquels fume l'encens.

Le musée de Sèvres possède une suite intéressante des poteries de cette époque.

Désireux de suivre pas à pas, pour ainsi dire, et, autant que possible, dans l'ordre chronologique la marche successive des progrès de la céramique, nous devons interrompre ici l'étude des poteries mates pour commencer celle des poteries vernissées, qui apparaissent dès le XIe siècle. Elles n'offrent plus, du reste, aucun intérêt, au moins au point de vue de la fabrication européenne; l'ornementation, même grossière, que nous avons signalée, disparaît bientôt tout à fait, et l'usage n'en est dès lors réservé exclusivement qu'aux besoins domestiques les plus communs.

Nous renverrons donc à la fin de ce travail l'étude de certaines poteries extra-européennes, aussi intéressantes sous le rapport de la fabrication que sous celui de la décoration, mais datant d'une époque relativement moderne, et formant, pour ainsi dire, un art à part dont l'examen, en ce moment, aurait l'inconvénient de nous détourner du but que nous poursuivons.

III

POTERIES VERNISSÉES

Le lustre mince avec lequel les potiers grecs masquaient la couleur de la terre, et qui devait jouer un rôle si considérable dans l'ornementation de leurs vases, marque, pour ainsi dire, la première étape dans l'histoire des progrès de la céramique; la seconde est caractérisée par l'application d'une couverte brillante, dure, vitreuse, qui donnait plus de solidité à la pâte, et qui corrigeait surtout l'inconvénient si grand, au point de vue de l'emploi dans les usages domestiques, de la porosité des poteries qui composent la première série. Cette couverte, ou vernis, à base de plomb, transparente, incolore, mais facile à colorer au moyen d'oxydes métalliques, ajoutait un élément nouveau aux procédés de décoration et devait naturellement exercer une influence considérable sur la fabrication et l'ornementation des poteries.

Nous avons dit dans notre résumé historique que les peuples de l'antiquité avaient connu le secret des couvertes vitreuses; il existe, en effet, dans les musées et les collections particulières un certain nombre de poteries recouvertes d'un beau vernis vert ou brun sur la nature duquel aucun doute n'est permis; mais ces poteries sont, relativement, en si petite quantité, qu'il est difficile d'admettre que la fabrication en ait été généralisée; de plus, et à part quelques pièces peu importantes que l'on a attribuées, sans aucune preuve du reste, à l'industrie romaine, presque toutes celles qui sont au Louvre, à la Bibliothèque nationale et dans les autres musées, sont d'origine orientale.

La plus grande incertitude règne donc encore à ce sujet, et il est bien difficile de déterminer d'une façon exacte l'époque à laquelle il faut faire remonter l'emploi des couvertes vitreuses dans l'industrie céramique de l'Europe.

Passeri, dans son *Histoire des peintures sur majoliques faites à Pesaro*, dit bien que l'on a trouvé dans cette ville une quantité considérable de fragments de vases antiques recouverts « d'un *vernis d'oxyde de plomb*, qui, sans cacher la couleur de la terre, tantôt rouge sang, tantôt rosacée, lui donnait un lustre merveilleux ». Mais c'étaient là évidemment des fragments de poteries d'Arezzo, ou poteries romaines, que nous avons étudiées dans le chapitre précédent, et dont le vernis, ou plutôt le lustre, est d'une nature encore indéfinie. Le second exemple qu'il cite est plus probant; il s'agit « d'un tombeau datant de l'an 1100 environ, situé à Bologne, à l'angle d'une maison, vis-

à-vis la petite porte de l'église San-Domenico, et dont la base est de briques à parois extérieures grossièrement vernies en jaune et en vert »; il parle également, comme devant remonter à la même époque, de « certaines grandes terrines vertes et jaunes fixées dans la façade de l'antique église d'Abbadia di Pomposa, ainsi que dans celles de la cathédrale et de l'église San-Agostino à Pesaro ». Nous reviendrons plus loin sur ces sortes de disques ou plats creux que l'on trouve encastrés dans les murs de beaucoup d'églises en Italie, et sur l'origine desquels on a beaucoup discuté; mais nous croyons qu'il faut accepter, au moins pour l'Italie et pour la France, cette date de 1100 environ. Le baron Taylor, en effet, a fait ouvrir devant lui, dans l'ancienne et célèbre abbaye de Jumièges, une tombe portant la date de 1120, dans laquelle il a trouvé deux petits vases brisés, recouverts d'un vernis jaunâtre ou vert, d'aspect vitreux et à base de plomb, ainsi que l'a démontré l'analyse qui en a été faite à la manufacture de Sèvres, à laquelle il les avait donnés.

A la fin du XIIe et au commencement du XIIIe siècle, l'usage des couvertes plombeuses tend à se généraliser; nous en verrons de nombreux exemples en étudiant les carrelages émaillés, dont l'emploi était si fréquent dans le dallage des églises, des chapelles et des châteaux au moyen âge. L'architecture également faisait un grand usage des briques vitrifiées, et l'on sait, pour n'en citer qu'un exemple, que la grande tour du Louvre, à toit conique, dite tour de Philippe-Auguste, était recouverte de tuiles émaillées de diverses

couleurs ; on trouve aussi un assez grand nombre de vases vernissés, cruches, écuelles, etc., unis ou portant des ornements en relief, qui datent évidemment de cette époque; mais nous n'avons malheureusement que des données très incertaines sur les endroits où on les fabriquait.

Il est hors de doute cependant que dès le XIIIe siècle il existait dans les environs de Beauvais des manufactures qui subsistèrent jusqu'au XVIIe siècle, et dont la réputation était devenue assez populaire pour donner lieu à un proverbe : — *On fait des godets*[1] *à Beauvais et des poêles à Villedieu* (Leroux de Lincy, *Proverbes français*, I, p. 317), — et dont les produits devaient avoir une certaine valeur, puisqu'il en est fait souvent mention dans les inventaires et les comptes royaux : *Un godet de terre de Beauvais, garny d'argent* (Inventaire de Charles VI, 1399); *pour plusieurs voirres, godez de Beauvais et autres vaisselles à boire* (comptes royaux, 1416), etc. etc.

Benjamin Fillon, dans son *Art de terre chez les Poitevins,* mentionne également plusieurs fabriques dont il fait remonter l'existence à une époque reculée, et cite une certaine quantité de vases du XIIIe siècle et de poteries vernissées en vert ponctué de taches foncées et décorées d'ornements en creux ou estampés en relief, qui prouveraient que cette industrie avait pris, dès le début, une assez grande importance dans l'ouest de la France.

[1] On appelait *godet* une sorte de gobelet évasé, quelquefois fait en *manière de coupe*, et souvent couvert. (L. DE LABORDE, *Glossaire.*)

Paris devait aussi posséder de nombreuses fabriques de poteries, si l'on en juge par la quantité considérable de fragments, de même nature et presque toutes du même type, trouvés dans le lit de la Seine ou dans les fouilles pratiquées dans les terrains des vieux quar-

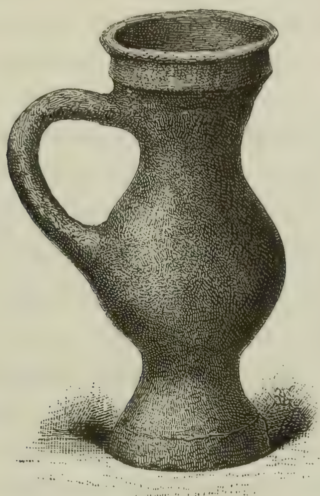


Fig. 71. — Cruche vernissée (XIIIe siècle) trouvée dans la Seine.
(Musée céramique.)

tiers (fig. 71). Malheureusement il est assez difficile de se rendre compte de leur importance, la désignation de *potiers* s'appliquant aussi bien aux potiers d'étain ou de plomb qu'aux potiers de terre; ainsi, dans la *taille de Paris* pour l'année 1292, sur cinquante-quatre potiers, quatre seulement sont qualifiés *potiers de terre.* Il y a là bien évidemment un oubli ou une erreur, et le nombre des potiers devait être assez considérable, leur profession n'étant soumise à aucune des formalités

nombreuses et des entraves qui s'élevaient comme autant de barrières infranchissables devant l'exercice des autres professions. On lit, en effet, dans le *Livre des métiers,* d'Étienne Boileau : « Quiconques veut estre potier de terre à Paris, estre le puet (*peut*) pour (*pourvu*) qu'il ait de coi (*quoi*), et il faire le sache. — Quiconques est mestre potiers de terre, il puet avoir tant de vallés et d'apprentiz qu'il veut et que mestier li est... »

La Bretagne était également un centre important de fabrication céramique, et les poteries vernissées en vert et portant en relief les hermines et l'écu de Bretagne sont communes dans les collections. Là encore, du moins jusqu'au XVIe siècle, les documents historiques font défaut.

Il est donc à peu près impossible, quant à présent, d'établir une classification dans les poteries vernissées du moyen âge, et nous devons nous borner à les étudier simplement sous le rapport de leurs formes et de leur décoration.

Le vernis de plomb, ainsi que nous l'avons dit, est vitreux, transparent, et ne peut, par conséquent, être coloré que par des oxydes métalliques d'un ton plus foncé que celui de la terre qu'il recouvre, en vert, au moyen du cuivre, ou en brun, par le manganèse. Les ressources qu'offrait le nouveau mode de décoration étaient donc assez restreintes, au moins sous le rapport des couleurs, et l'on dut chercher, dans le principe surtout, à obvier à cet inconvénient en décorant les poteries vernissées au moyen d'ornements en relief; tous les vases ou fragments de vases qui datent

de cette première époque portent, en effet, des motifs variés, figurines, mascarons, lettres, fleurs, écussons, etc., moulés à part et collés avec plus ou moins de régularité et de soin, avant l'émaillage, au moyen de terre délayée ou *barbotine*.

A part quelques masques grimaçants qui ornent les supports de certains réchauds ou les anses en *oreilles* de quelques poêlons, toute l'ornementation de cette céramique historiée en relief est un témoignage intéressant de la foi de nos pères à ces deux grandes forces du moyen âge : la religion et la monarchie. Partout, sur la modeste gourde de terre que le laboureur emportait avec lui aux champs aussi bien que sur le vase destiné à l'ornementation des chapelles ou des dressoirs, on trouve un souvenir ou un symbole destinés à rappeler Dieu ou le roi.

Le spécimen le plus complet et le plus intéressant de ces sortes de poteries qui nous soit resté est un plat vernissé en vert dont il n'existe plus guère aujourd'hui que trois exemplaires : à la Bibliothèque nationale, à Sèvres et au musée de Cluny; ce plat, qui a 37 centimètres de diamètre, montre en relief les *armoiries de Dieu*[1] et celles du roi Charles VIII. Sur le bord on lit,

[1] Jusqu'au XVIe siècle, et plus tard peut-être encore, on représenta souvent dans les églises les emblèmes de la passion disposés régulièrement sur de véritables écussons héraldiques. Ces écussons étaient nommés les *armes de Notre-Seigneur*. Il existe, au cabinet des médailles, une médaille en or, représentant d'un côté un ange couronné tenant d'une main la croix, et soutenant de l'autre l'écusson aux armes du roi. Au revers, dans le champ, sont représentés, symétriquement disposés, les emblèmes de la passion. La légende, qui commence par une fleur de lis et est écrite en français, particularité rare au XVe siècle, est ainsi conçue : *les*

en lettres gothiques, ce verset emprunté à Jérémie, commentaire naturel des symboles de la passion qui font la décoration principale du plat : « *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus :* O vous tous qui passez par le chemin, regardez et voyez s'il est une douleur semblable à ma douleur. *Pax vobis* ✠ *ffait en decembre M Cc XI.* » Cette date de 1511, en contradiction avec les K (lettre initiale de Charles VIII) qui se trouvent dans les écussons du centre, semblerait indiquer que le moule de ce plat, fait sous Charles VIII, servait encore sous Louis XII, et que le fabricant n'avait eu qu'à changer la date. Au haut, sur le marli, on voit, sous un arceau gothique supporté par deux colonnettes, le Christ en croix placé entre la sainte Vierge et saint Jean; puis, tout autour, des écussons surmontés de la couronne de France, alternant avec les emblèmes de la passion. Au centre se trouve le chiffre du Christ, en monogramme, suivant le type créé au XVe siècle par saint Bernardin de Sienne; autour de ce chiffre entouré de rayons, huit écussons portant alternativement des fleurs de lis et la lettre K, et séparés par les huit lettres des mots *Ave, Maria.* Une variante de ce plat, dont les ornements en relief portent encore des traces de dorure, existe au musée de Douai.

C'est là évidemment une des œuvres les plus remarquables et les plus complètes de cette industrie céramique française si peu connue, et dont on ne trouve

armes de Notre-Segnieur (sic). Cette médaille date du règne de Charles VIII, époque à laquelle remonte le plat que nous signalons. (Cf. *Magasin pittoresque*, t. XLII, p. 207.)

plus guère de traces à partir de la seconde moitié du XVIe siècle.

Un autre procédé de décoration, emprunté probablement à l'Italie, où nous le retrouverons dans des œuvres d'un caractère tout à fait artistique, est celui des *engobes colorés et gravés,* procédé qui consiste à



Fig. 72. — Plat vernissé gravé sur engobe (XVe siècle).
(Musée céramique.)

appliquer sur une terre d'une couleur foncée une mince couche de matière terreuse ou *engobage* d'une coloration plus claire, et cachant par son opacité le ton du dessous. Après une dessiccation plus ou moins complète, on enlève, au moyen de grattages par places et suivant un dessin tracé à l'avance, la couche superficielle, jusqu'à ce que l'on découvre la couche du fond; on trace par ce moyen des filets, des ornements, des inscriptions et même des figures, qui, par suite de l'opposition vivement contrastée de la couleur des

deux terres, apparaissent avec une grande netteté. Un curieux plat du musée de Sèvres portant l'inscription : *Je cuis* (sic) *planter pour raverdir — vive Truppet,* nous donne un des spécimens les plus complets de ce genre de décoration (fig. 72).

Les formes varient à l'infini ; on trouve assez communément, surtout au début de la fabrication, des cruches montées sur des bases élevées, simples ou quelquefois ornées de stries diagonales séparées par des sortes de mascarons en relief ; puis ce sont des vases à deux anses, des buires, des réchauds, des gourdes, etc., d'une terre assez fine, quelquefois très cuite et d'une fabrication soignée. Dans la riche collection donnée au musée de Sèvres par Arthur Forgeais, le grand explorateur du sol parisien, on remarque beaucoup de petites poteries ayant servi évidemment de jouets d'enfants : ce sont, outre quelques tire-lire de formes variées, des sifflets en forme d'animaux, des fragments de statuettes, de petits ustensiles de ménage, etc.

C'est à cette époque également qu'il faut faire remonter la première fabrication des *pots trompeurs* ou *pots à surprise,* qui égayaient les repas de nos pères, et dont il existe de nombreux spécimens, en faïence peinte et en porcelaine aussi bien qu'en poterie, faits dans tous les pays et à toutes les époques.

Nous donnons la figure et la coupe d'un des plus simples parmi ces pots, et en même temps des plus modernes, l'inscription qu'il porte : *pour M. Vallienne, ienstituteur* (sic) *à Beaugé,* prouvant qu'il ne remonte pas au delà du commencement de ce siècle (fig. 73).

C'est un petit pot à anse dont la partie supérieure est percée d'une série d'ouvertures formant une sorte de broderie à jour; on remplissait de vin la capacité inférieure, et il s'agissait d'en boire le contenu sans en renverser une goutte. Pour qui ne connaissait pas le secret, la chose était évidemment impossible, puisque le liquide devait s'échapper à la moindre inclinaison du vase; mais il suffisait de prendre le pot d'une

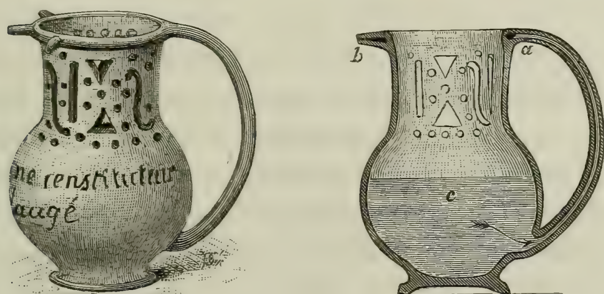


Fig. 73. — Pot à surprise (dessin et coupe).

(Coll. Ed. G.)

main, par le haut de l'anse, de manière à fermer avec un doigt, en dessous, le petit trou *a*, puis d'appliquer les lèvres au bec en saillie *b*, qui existe à la partie antérieure du bord du vase, et d'aspirer le liquide, qui, passant alors dans l'anse qui est creuse, traversait le bord qui l'est également, et venait se déverser par l'orifice du bec *b*. En ayant soin de maintenir soigneusement bouché le petit trou *a*, qui seul permet de venir à bout de ce problème, il était facile de mettre le vase à sec.

Il existe des pots trompeurs de formes variées, dont

le couvercle adhérent, finement découpé, est façonné avec le vase lui-même; quelques-uns sont très compliqués au premier aspect; cependant ils sont tous faits, ou à peu près, d'après le même principe, et offrent tous la même difficulté et le même moyen de la surmonter.

Nous voici arrivé à la fin du xve siècle; c'est le moment où la céramique, poussée en avant par le grand mouvement qui se produit dans tous les arts à cette belle époque de la Renaissance, s'élève, se grandit à son tour et produit des œuvres qui laissent bien loin derrière elles les modestes poteries des fabriques inconnues du moyen âge. Elle fut, à vrai dire, puissamment aidée dans cette marche vers la perfection par l'invention, ou plutôt l'introduction dans l'industrie européenne, d'une nouvelle couverte qui fournissait aux artistes des ressources inespérées et leur ouvrait, pour ainsi dire, des horizons sans bornes.

L'émail à base d'étain, d'un beau blanc laiteux, masquant par son opacité la couleur toujours un peu triste de la terre, et pouvant recevoir des peintures aux tons riches et variés, auxquelles il communiquait un éclat et une vigueur incomparables en même temps qu'il leur assurait une durée indéterminée, devait opérer et opéra dans la pratique de la céramique une sorte de transformation ou de révolution qui enfanta de véritables merveilles d'art et d'industrie.

Nous devons donc, pour suivre l'ordre chronologique qui est la base de ce travail, interrompre ici l'histoire des poteries vernissées, sur lesquelles nous reviendrons plus loin en étudiant le développement de l'industrie céramique dans les autres contrées de l'Europe. Du reste, à part les carrelages, auxquels nous consacrerons un chapitre d'ensemble, et les grès français du xve et surtout du xvie siècle, avec lesquels elles ont des liens de parenté assez étroits, les poteries vernissées n'offrent plus aucun intérêt sous le rapport industriel ou artistique; bientôt même on cessa tout à fait de les orner, et leur emploi fut exclusivement réservé aux usages domestiques.

Il est curieux de remarquer que la fabrication des poteries vernissées s'est continuée jusqu'à nos jours sans aucun changement; les formes n'ont pas varié, et les procédés employés dans certaines localités sont aussi rudimentaires et aussi primitifs que ceux qui servaient à fabriquer les poteries du xiiie siècle. Nous avons vu en Bretagne, dans les environs de Quimper, et surtout à la Poterie, près Lamballe, où les potiers forment une tribu à part, ayant conservé une sorte d'autonomie et gardé les mœurs primitives et un peu farouches de leurs rudes ancêtres, des vases et des écuelles dont la forme est absolument la même que celle des poteries gauloises. On emploie pour les vernisser des rognures de plomb, et même des grenailles de plomb de chasse, mêlées avec de la bouse de vache ou de la farine de blé noir, de façon à former une bouillie épaisse que l'on étend sur les parties que l'on veut vernisser, et qui se brûle au feu, pendant

que le plomb s'oxyde en entrant en fusion, se combine avec la silice de la pâte et donne aux pièces un vernis vitreux, très pur, très bien étendu et d'une belle couleur vert foncé. Ce procédé primitif nous semble expliquer un article du *Livre des métiers* d'Étienne Boileau : « Item, que nulz ne puisse *enbouser* pos, ne recuire pos que de tel façon come i sont fais. » Ce passage laisserait supposer que certaines poteries achetées *mates* recevaient à Paris, avec une seconde cuisson, un vernissage *embousé* que le premier fabricant n'avait pas donné à ses produits.

IV

POTERIES ÉMAILLÉES

(FAÏENCES)

---

§ I

ORIENT ET INFLUENCE ORIENTALE

PERSE — ASIE MINEURE — RHODES

Nous avons dit que l'émail à base d'étain, ou *émail stannifère*, dont la découverte constitue un des progrès les plus considérables de l'industrie de la céramique, et qui devait opérer une transformation complète dans la décoration des poteries européennes, avait été connu en Italie dès le commencement du xve siècle; mais, avant d'en étudier les différentes applications et de montrer le merveilleux parti que les artistes italiens surent en tirer tout d'abord, il nous faut chercher quelles en ont été les origines, les premières manifestations, et par quelle voie il était arrivé en Europe.

Évidemment le secret des belles glaçures dont les anciens peuples de l'Orient revêtaient les murs de leurs palais n'avait jamais été perdu ; les Persans l'avaient conservé, par tradition sans doute, et leurs plus anciennes mosquées nous montrent jusqu'à quel point et avec quelle grande intelligence du sentiment décoratif ils avaient su pousser l'art d'enrichir leur architecture de plaques éblouissantes sous leur manteau d'émail. En Asie Mineure, des manufactures considérables situées entre Brousse et Nicée, et dont les travaux étaient dirigés par des ouvriers persans, fournirent de faïences décorées avec un art merveilleux les mosquées, les bains, les palais et les tombeaux de l'Égypte et de la Turquie, en même temps qu'elles fabriquaient des vases, des coupes et des écuelles dont nos pères, au retour des croisades, rapportèrent quelques spécimens comme souvenirs ou comme de pieux trophées de la guerre sainte. Ce sont sans doute ces rares échantillons de la céramique orientale qui sont désignés dans les inventaires du moyen âge sous le nom d'*œuvre d'oultremer* ou d'*ouvrage de Damas* [1]. Malheureusement l'absence de documents ne nous permet pas d'assigner une date certaine à cette fabrication, que l'on peut faire remonter cependant à la fin du VIIe siècle ou au commencement du VIIIe avec la dynastie syrienne des Ommiades, dont le chef, Moawiah, fit de Damas la capitale de son empire.

[1] *Ung petit pot en terre en façon de Damas; — ung pot de terre à biberon, sans garnyson* (garniture), *de la façon de Damas* (Inv. de Charles VI, 1379); — *ung pot de terre, de l'ouvraige de Damas, blanc et bleu*, etc. etc. (Cf. L. DE LABORDE, *Glossaire.*)

C'est sans doute à ces poteries que le moine Théophile, qui composa vers le XIe siècle son traité : *Diversarum artium schedula* (Essai sur les divers arts), fait allusion dans le chapitre XVI du livre II, qu'il intitule : *Des vases d'argile peints avec différentes couleurs de verre.* « Les Grecs, dit-il, fabriquent des plats, des nefs et d'autres vases d'argile qu'ils peignent de cette manière. Ils prennent les différentes couleurs (les oxydes métalliques) et ils les broient chacune séparément avec de l'eau, mêlant ensuite à chaque couleur un cinquième de verre coloré de même (fondant) qui a été finement pulvérisé à part avec de l'eau. Avec ce mélange ils peignent des cercles, des arcs, des carrés, qu'ils remplissent d'animaux, d'oiseaux, de feuillages et de toute autre chose, suivant leur goût. Lorsque les vases sont ainsi ornés de peintures, ils les placent dans un fourneau à cuire le verre à vitre et allument au-dessous un feu de bois de hêtre sec jusqu'à ce qu'environnés par la flamme ils soient incandescents. Alors, enlevant le bois, ils bouchent le fourneau. Ils peuvent décorer certaines parties de ces vases, soit avec de l'or en feuilles, soit avec de l'or ou de l'argent réduits en poudre. »

A défaut d'autres pièces, on peut rapprocher de la fabrication si bien décrite par le moine Théophile dans les lignes qui précèdent, et quoiqu'elles soient d'une époque postérieure, les belles faïences connues pendant longtemps sous le nom de *faïences persanes*, et que les recherches récentes de M. Salzmann permettent d'attribuer avec toute certitude à la fabrique de Lindos, dans l'île de Rhodes. Toute la décoration dont

parle le savant moine, l'or même, se retrouve sur ces remarquables céramiques, dont le musée de Cluny possède la plus riche et la plus complète collection qui se puisse voir.

C'est à Héron de Villeneuve, vingt-cinquième grand maître de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, qu'il faut, selon toute probabilité, attribuer la création dans l'île de Rhodes de cette industrie, dont l'ornementation exclusivement orientale semble continuer une tradition artistique qui rend parfaitement admissible la supposition que nous émettons plus haut.

Les fleurs et les végétaux y sont tous empruntés à la flore orientale; les animaux qui s'y trouvent reproduits sont principalement le lion et l'antilope, et, dans les sujets à figures, les personnages sont toujours vêtus de la robe longue et coiffés du turban. Sur un des plats du musée de Cluny, un jeune Persan, Ibrahim, s'est représenté lui-même, les yeux levés au ciel, et tenant à la main une tablette sur laquelle on lit une longue inscription dans laquelle il se plaint des rigueurs de la captivité. Ce plat confirmerait une tradition locale recueillie par M. Salzmann, et d'après laquelle une des galères de l'ordre, ayant capturé un grand navire turc, fit de nombreux prisonniers; parmi eux se trouvaient quelques Persans, ouvriers faïenciers, dont les chevaliers de Saint-Jean songèrent à utiliser l'industrie, et qui créèrent une fabrique à Lindos, où la plage était formée d'un sable très fin et très pur qui pouvait fournir un bel émail transparent.

La décoration des faïences de Rhodes est extrêmement variée et témoigne de la richesse d'imagination

en même temps que de l'habileté des ouvriers; ils ne répétaient jamais la même ornementation, et savaient tirer une multitude de motifs différents d'éléments décoratifs qui restent presque toujours les mêmes et dans lesquels la flore joue le principal rôle. Les roses, les tulipes, les jacinthes, les œillets d'Inde aux rouges



Fig. 74. — Plat de Lindos (île de Rhodes).

(Musée de Cluny.)

éclatants y sont principalement représentés, tantôt sous leur aspect véritable, tantôt sous une forme symétrique conventionnelle, mais toujours avec un goût et un art parfaits (fig. 74). Le cyprès, symbole de l'âme aspirant au ciel, se trouve également reproduit au milieu d'un grand nombre de plats, seul ou entouré de fleurs et de fleurettes. Les vases, les aiguières et les coupes, dont le nombre est assez restreint, et les pots à boire de forme cylindrique, à anse carrée, que

l'on rencontre beaucoup plus fréquemment, montrent également le même système de décoration.

De ce qui précède il résulte que les Persans paraissent avoir été les conservateurs de l'industrie céramique de l'ancien Orient, et que ce sont eux qui en ont enseigné les secrets aux Arabes. Certains vases persans, auxquels on peut assigner une date extrêmement reculée, entre autres un vase à vernis vert du musée de Sèvres, dont l'ornementation en relief rappelle le grand style des sculptures de Ninive et de Babylone, viendraient appuyer cette hypothèse. Quant à la connaissance que les potiers de l'Iran auraient eue de l'émail d'étain, aucun doute n'est permis à ce sujet; le beau vase que reproduit la figure 75, et qui fait partie de la riche collection de M. Paul Gasnault, actuellement au musée Adrien Dubouché, à Limoges, le prouve d'une façon évidente.

Les Arabes, à leur tour, importèrent en Europe les procédés de la fabrication orientale par deux voies différentes, l'Espagne et la Sicile. Ici les documents sont plus certains et plus nombreux, grâce aux savantes recherches faites par M. le baron Davillier, et dont il a consigné les résultats dans son *Histoire des faïences hispano-moresques*.

Quoique ayant la même origine, les manifestations de l'art céramique dans ces deux pays sont parfaitement tranchées.

En conquérant l'Espagne au commencement du VIIIe siècle, les Arabes, d'origine asiatique, y importèrent les sciences et les arts qu'ils cultivaient, et il leur fut d'autant plus facile d'y mettre en œuvre

les perfectionnements qu'ils avaient introduits dans la fabrication des poteries, que l'Espagne avait dû conserver quelques traditions des arts céramiques que les Romains y avaient pratiqués avec tant de succès. Mais à la fin du XIIe siècle ils furent chassés de la Péninsule par les Almoravides, venus du nord de l'Afrique, et



Fig. 75. — Vase en faïence de Perse.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

ceux-ci, à leur tour, durent bientôt céder la place aux Almohades, dynastie de princes mores. Ces derniers continuèrent les traditions artistiques des Arabes, mais en imprimant à leurs produits un cachet tout particulier qui ne permet pas de confondre les deux arts ensemble, quoique le second dérive du premier. La désignation de *faïences hispano-moresques*, proposée par M. Davillier à la place d'*hispano-arabes* employée jusqu'à la publication de son livre, est donc d'autant plus admissible que, parmi les produits céramiques

originaires de l'Espagne, il n'en existe pas que l'on puisse avec certitude faire remonter au temps de la domination arabe, ni même au delà de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe.

Il n'en est pas de même pour la Sicile, et, soit que les Arabes chassés de l'Espagne et réfugiés en Sicile y aient fondé des fabriques, soit que des potiers venus de Rhodes ou des côtes de l'Asie Mineure y aient transporté leur industrie, les faïences qui y furent fabriquées pendant le XIVe et le XVe siècle diffèrent tellement des faïences d'Espagne, que l'on peut sans hésitation les désigner sous le nom de *siculo-arabes*.

FAÏENCES HISPANO-MORESQUES

Il a existé en Espagne plusieurs centres importants de production céramique. Le plus important, et le plus ancien en même temps, semble avoir été la ville de Malaga, située à l'embouchure de la Guadajoz et voisine de Grenade. Un document cité par M. Davillier ne laisse aucun doute à cet égard : c'est le passage suivant emprunté à la relation des voyages d'Ibn-Batoutah, natif de Tanger, qui, vers 1350, étant à Malaga, écrivait : « On fabrique dans cette ville la belle poterie dorée qu'on exporte dans les contrées les plus éloignées. »

Il est présumable que c'est à Malaga qu'ont été fabriqués les célèbres vases qui décoraient l'Alhambra de Grenade, ces vases dont la réputation est euro-

péenne et qui sont évidemment les monuments les plus remarquables de l'industrie céramique des Mores d'Espagne. Malheureusement l'incurie apportée à leur conservation en a hâté la destruction, et l'un d'eux même disparut au commencement du siècle sans que cet accident ait éveillé la sollicitude du gouvernement espagnol. Bien longtemps après, en effet, Théophile Gautier, dans son *Voyage en Espagne,* écrivait les lignes suivantes à propos de celui qui restait : « A gauche, dans la grande cour centrale, dite des Myrtes, se trouvent les archives et la pièce où, parmi des débris de toutes sortes, est relégué, il faut le dire à la honte des Grenadins, le magnifique vase de l'Alhambra, haut de près de quatre pieds, tout couvert d'ornements et d'inscriptions, monument d'une rareté inestimable, qui ferait à lui seul la gloire d'un musée, et que l'incurie espagnole laisse se dégrader dans un recoin ignoble. Une des ailes qui forment les anses a été cassée récemment. »

Aujourd'hui les choses ont un peu changé; le seul vase qui reste de tous ceux qui décoraient autrefois le palais des rois de Grenade a repris une place d'honneur, et, tout mutilé qu'il est, reste comme un témoin irrécusable de la perfection merveilleuse à laquelle avait su s'élever l'industrie céramique au XIVe siècle.

La forme du vase de l'Alhambra est celle d'une poire, ou mieux d'une *toupie,* debout sur sa pointe tronquée, et surmontée d'un col cylindrique assez étroit et très évasé par le haut; deux anses en forme d'ailerons aplatis s'insèrent à leur base sur l'épaulement du vase, et au sommet à la partie supérieure du col.

L'ornementation, qui se détache sur un fond d'un blanc jaunâtre, se compose de feuillages, de rinceaux, d'entrelacs et d'inscriptions, disposés avec cette ingéniosité vraiment extraordinaire que les artistes musulmans ont toujours déployée dans la décoration de leur architecture, aussi bien que dans la peinture de leurs manuscrits et la disposition de leurs étoffes. Sur la panse, un médaillon principal renferme deux animaux affrontés, sortes d'antilopes sans cornes, au cou droit et élevé. Des inscriptions gracieusement agencées contournent la panse, bordent les ailes et remplissent de larges cartouches formant lambrequins de chaque côté; ces inscriptions, qui se décomposent en groupes peu étendus, répétés à satiété, sont d'une lecture assez difficile. Sur un des vases disparus, et qui avait été publié en 1780 dans le premier volume des *Antiquités arabes de l'Espagne,* l'inscription, plus facile à lire que sur celui qui reste actuellement, reproduisait la devise des rois de Grenade : *Et il n'y a point de fort si ce n'est Dieu*. La coloration est d'un bleu de deux tons, rehaussé de ce lustre métallique auréo-cuivreux qui décore si splendidement toutes les faïences hispano-moresques, et dont les Italiens, plus tard, devaient tirer un parti merveilleux.

Le musée de Cluny possède trois grands bassins creux dont la décoration offre avec le vase de l'Alhambra une analogie tellement évidente, que M. Davillier n'hésite pas à les rapporter à la même industrie et à en faire remonter la fabrication à la même époque, c'est-à-dire à la première moitié du XIVe siècle. Les ateliers de faïence existaient encore à Malaga au XVIe siècle,

et sont cités par plusieurs auteurs, entre autres par Lucio Marineo, qui prend le titre de « chroniqueur de Leurs Majestés Ferdinand et Isabelle » dans son livre *De las cosas memorables de España,* où il dit que « la ville de Malaga produit de très beaux vases de faïence ».

En continuant à prendre pour guide M. Davillier, nous placerons au second rang, sous le rapport de l'ancienneté, les fabriques établies dans les îles Baléares, et surtout à Majorque, qui faisait avec l'Italie, le Levant et toutes les côtes de la Méditerranée, un commerce considérable, et qui exportait, surtout en Italie, un si grand nombre de poteries émaillées, qu'elle a donné son nom aux faïences italiennes. J.-César Scaliger, en effet, qui écrivait au commencement du XVIe siècle, dit, en parlant des vases et des poteries qui arrivaient d'Espagne, et que l'on préférait aux plus belles vaisselles d'étain : « Nous les appelons *majolica,* en changeant une lettre, du nom des îles Baléares, où, assure-t-on, se font les plus belles. » Fabio Ferrari, dans ses *Origines de la langue italienne,* dit aussi que le mot de *majorica* a été changé en *majolica* par *une certaine caresse de langage* (*per un certo vezzo di lingua*), et le Dictionnaire de la Crusca, au mot *majolique,* assure que « la poterie est ainsi nommée de l'île Majorque, où on commença à la fabriquer ».

Le principal centre de la production céramique des îles Baléares devait être Ynca, petite ville située dans l'intérieur de l'île Majorque, à quelques lieues de la capitale. Un plat du XVe siècle, aujourd'hui au musée de Cluny, et qui porte à son centre un écusson aux armes de cette ville, vient confirmer cette supposition,

appuyée, du reste, sur des documents trouvés par M. Bover de Rosello, de Majorque, qui a fait d'intéressantes études sur les îles Baléares, leur industrie et leur commerce au moyen âge. La petite ville d'Iviça était également renommée pour ses faïences. Un passage des *Ordonnances royales* concernant l'île d'Iviça, cité par M. Robinson[1], dit « que le principal commerce et l'industrie la plus importante de l'île, autrefois, consistaient dans la fabrication de vaisselles de terre, bien cuites et curieusement décorées, dont une quantité considérable était exportée sur les côtes d'Afrique et dans d'autres pays, où elles étaient recherchées, non seulement à cause de leur supériorité et de leur valeur, mais aussi pour la nature spéciale de leur terre, *qui préservent du poison*[2]. »

Les faïences des îles Baléares sont décorées d'arabesques, de fougères et de dessins géométriques de style moresque, accompagnés d'inscriptions en caractères irréguliers, illisibles, moitié gothiques et moitié arabes, sans signification réelle. Elles diffèrent des faïences de Malaga par leur lustre métallique rouge cuivreux, qui est presque toujours employé seul, à l'exclusion d'autres couleurs, dans le tracé et la peinture des lettres et des ornements ; quelques pièces sont cependant rehaussées de bleu, mais d'une façon très sobre. Elles portent souvent une marque qui leur

[1] J.-C. Robinson, *Catalogue of the special loan exhibition of Spanish and Portuguese ornamental art at South Kensington museum*, 1881.

[2] Cette croyance à la vertu que devaient avoir certaines terres de préserver du poison est fréquente jusqu'au xviie siècle ; nous la retrouverons plus loin à propos des porcelaines de Chine.

est particulière et qui consiste en une roue dont les rayons sont formés de traits métalliques; cette roue, quelquefois dentée, occupe le centre du revers des plats, et est parfois entourée d'un semis de feuillages.

Les fabriques du royaume de Valence, beaucoup plus importantes que celles qui précèdent, devaient avoir une origine au moins aussi ancienne; malheureusement il est difficile de séparer leurs produits de ceux des autres fabriques et de leur assigner un caractère bien déterminé avant le xve siècle. A cette époque, les faïences fabriquées à Valence se distinguent par des inscriptions chrétiennes et surtout par les paroles qui commencent l'Évangile de saint Jean, plus particulièrement vénéré à Valence : *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum*. Sur beaucoup de pièces on voit également l'aigle, oiseau emblématique du saint. Les produits de Valence avaient, dès le commencement du xvie siècle, une très grande réputation, s'il faut en croire Lucio Marineo, que nous avons déjà cité. « Quoique dans beaucoup d'endroits d'Espagne, dit-il, on fasse d'excellentes faïences, les plus estimées sont celles de Valence, qui sont si bien travaillées et *si bien dorées.* »

Parmi les autres villes du royaume de Valence dont il est question dans les auteurs espagnols du xvie siècle, mais sur lesquelles malheureusement il n'existe d'autres documents que de simples mentions, pour ainsi dire, géographiques, nous citerons Biaz, qui possédait quatorze fabriques; Trayguera, qui en aurait eu vingt-trois; Alaquaz et surtout Manisès, dont les faïences,

d'après Diago (*Annales du royaume de Valence*), étaient « si bien dorées et peintes avec tant d'art, qu'elles ont séduit le monde entier : à tel point que le pape, les cardinaux et les princes envoient ici leurs commandes, admirant qu'avec de simple terre on puisse faire quelque chose de si exquis ». Manisès était renommé surtout pour ses *azulejos*, ou plaques de revêtement en faïence émaillée, dont nous reparlerons dans le chapitre consacré à l'emploi de la céramique en architecture.

C'est aux fabriques du royaume de Valence qu'il faut attribuer les vases et les grands plats décorés d'ornements à reflets métalliques et portant au centre des armoiries qui, dans beaucoup de cas, peuvent fournir des indications précieuses relativement à la date de leur fabrication. C'est ainsi que le musée de Sèvres possède un plat portant un écu, parti d'Aragon, flanqué de Castille et de Léon, parti de Navarre-Évreux, qui sont les armoiries de Blanche de Navarre et de Jean d'Aragon, duc de Peñafiel, dont le mariage eut lieu en 1419; Blanche de Navarre étant morte en 1441, ce plat a donc été fabriqué entre ces deux dates. Un autre plat, également au musée de Sèvres, d'une fabrication plus soignée, et qui date évidemment de la fin du XV[e] siècle, est décoré au centre d'un écu, parti de Castille et Léon, parti d'Aragon-Sicile, qui est celui de Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille. On fabriquait ainsi une grande quantité de faïences à armoiries, non seulement pour les familles nobles de l'Espagne, mais encore pour l'étranger, ainsi que le prouve le beau vase du musée de Cluny décoré de feuilles alternativement

bleues et cuivrées et portant les armes de la ville de Florence.

A partir de la fin du XVIe siècle, la fabrication des faïences dorées perd tout caractère artistique; elle continue cependant jusqu'à nos jours, mais pour venir échouer misérablement entre les mains d'un aubergiste (*posadero*) que M. Davillier cite comme confectionnant, dans ses moments de loisir, des poteries assez lourdes que sa femme enlumine grossièrement d'ornements dorés; une de ces poteries existe au musée de Sèvres.

FAÏENCES SICULO-ARABES

Les poteries fabriquées en Sicile se distinguent complètement de celles qui précèdent. Elles ont un aspect tout particulier et plus franchement arabe (fig. 76); en outre, la pâte de nature siliceuse, dure, et la glaçure vitreuse, épaisse, ayant coulé par places en grosses gouttes, analogues à celles que l'on trouve sur un grand nombre de faïences persanes, confirment ce que nous avons dit plus haut sur l'établissement de l'industrie céramique en Sicile. La décoration est cernée par un trait noirâtre réchampi en bleu un peu ardoisé.

D'après une tradition locale, ces faïences auraient été fabriquées à Calata-Girone vers le XIVe siècle; l'absence de documents certains ne nous permet pas de rien affirmer à cet égard; mais il nous semble présumable que cette fabrique du XIVe siècle continuait une industrie établie antérieurement, probablement à

l'époque de l'occupation de la Sicile par les Arabes, du IXe au XIIe siècle. C'est ce qui résulte, du moins, de l'examen attentif de la plupart des vases de cette



Fig. 76. — Vase siculo-arabe.

(South Kensington museum.)

catégorie qui font partie de nos musées, et sur lesquels, malgré la stabilité de l'art arabe, on peut constater un certain caractère d'archaïsme, et surtout la présence de lettres déformées, paraissant avoir été copiées maladroitement par des décorateurs qui les em-

ployaient plutôt comme motif ornemental traditionnel que comme lettres ayant une signification réelle et devant former des inscriptions.

Ce sont là de simples suppositions, qui ne reposent que sur une tradition incertaine; mais, comme nous sommes en présence d'un art qui n'a d'analogie réelle dans aucun autre centre de production céramique, nous devons les maintenir jusqu'à ce que des recherches sérieuses viennent les détruire ou les confirmer en apportant de nouveaux documents à la discussion.

§ II

ITALIE

INTRODUCTION

On a beaucoup écrit et beaucoup discuté sur les origines de l'industrie de la faïence en Italie. Quelques auteurs ont affirmé que l'art de recouvrir la terre d'un émail brillant, l'art de l'*invetriatura,* avait toujours été pratiqué en Italie, et que, progressant peu à peu, il y était arrivé à son complet épanouissement au milieu du XVIe siècle, pour disparaître ensuite après avoir produit ces œuvres merveilleuses que nous admirons aujourd'hui et qui font l'orgueil de nos musées et de nos collections. D'autres écrivains, au contraire, ont prétendu

que ce n'était qu'une transformation de l'art hispano-moresque importé en Italie par des ouvriers venus de Majorque, de Manisès ou de Valence. De part et d'autre, à vrai dire, on n'a pas apporté des preuves bien convaincantes à l'appui de ces deux assertions, et cette question d'origine, qui n'est que secondaire, du reste, demeurera probablement indécise pendant longtemps encore.

Passeri, que nous avons cité plus haut (page 152), affirme que les premières fabriques furent établies à Pesaro, sa patrie; mais la partialité évidente pour sa ville natale qui règne dans tout son livre rend son affirmation d'autant plus suspecte, qu'il n'apporte aucune preuve à l'appui, ou du moins qu'il ne cite que des œuvres dont on trouve des spécimens analogues dans beaucoup d'autres cités d'Italie.

Il existe, en effet, sur les murs d'un grand nombre de villes de la Péninsule, aussi bien en Lombardie que dans les États pontificaux et en Toscane, des disques ou plats concaves incrustés dans la pierre, dont ils rehaussent la nudité par l'éclat de leur vernis, et dont l'origine est douteuse. Ces *bacini*, ainsi qu'on les désigne, n'ont jamais été bien étudiés, et l'on n'est pas d'accord, non seulement sur leur provenance, que quelques auteurs prétendent arabe, mais encore sur leur nature même; on ne sait, en effet, si ce sont ou de simples poteries vernissées, ou des terres émaillées. Les spécimens de ce genre de décoration que nous avons pu voir sur quelques églises italiennes datant du xe au xiiie siècle, notamment sur la façade de Saint-Michel-Majeur à Pavie, sont placés dans des conditions telles qu'il est impossible de se prononcer.

Cependant, si l'on examine avec attention, et seulement au point de vue technique, les différents produits de la céramique italienne, on y remarque d'une façon évidente deux caractères bien tranchés : l'un qui semble avoir pris naissance dans le pays même avec Luca della Robbia, et dont on ne retrouve d'analogue dans aucune des céramiques antérieures au xve siècle, à quelque pays qu'elles appartiennent; l'autre qui continue sans qu'aucun doute soit possible, mais en les modifiant un peu, les procédés usités depuis longtemps dans la fabrication des poteries orientales.

Luca della Robbia a employé le premier pour recouvrir ses admirables terres cuites un émail blanc opaque, à l'apparence solide; et quand il en rehausse certaines parties par l'emploi de colorations, toujours sobrement appliquées du reste, ces colorations participent de l'opacité et de la solidité de l'émail. Malgré leur vigueur apparente, malgré l'éclat que leur donne la lumière frappant sur une surface brillante, il semble qu'elles soient alourdies par le blanc sur lequel elles ont été appliquées et avec lequel elles se sont mélangées; elles manquent surtout de profondeur et de transparence; mais pour des œuvres exclusivement réservées à la décoration architecturale, comme le sont celles du sculpteur florentin, ce n'est pas là un défaut.

Dans les majoliques, au contraire, les couleurs, mélangées d'abord avec une sorte de *fondant* qui les attendrit, sont employées légèrement à l'eau, par teintes successives, sur un enduit relativement dur et rendu moins absorbant par l'addition de terre blanche et de plomb. Ce n'est pas là, à proprement parler, un émail,

mais bien plutôt une sorte d'*engobage* d'une nature particulière, que l'on recouvrait après la décoration d'un second émail vitreux (*marzacotto*), transparent, généralement très mince, qui vernissait, pour ainsi dire, les couleurs et augmentait ainsi la transparence et l'éclat qu'elles tiraient de leur peu d'épaisseur d'abord, et ensuite du fondant qu'elles contenaient.

Entre ces deux sortes de colorations il y a, relativement, la différence qui existe entre la peinture *à la gouache* et la peinture *à l'aquarelle.*

Le premier procédé, nous l'avons dit, n'a jamais été employé dans la céramique orientale, au moins avant le xve siècle; il est bien exclusivement, à cette époque, la propriété des della Robbia.

Quant à l'autre mode de décoration, il est évidemment d'origine arabe ou persane; c'est bien le même émail vitreux, transparent [1], variant suivant la nature des sables et des matières employées, fusible à une température beaucoup moins élevée que l'émail d'étain, et permettant, par conséquent, l'emploi de couleurs beaucoup plus variées que le procédé de décoration de la faïence proprement dite. C'est là, abstraction faite de la valeur et du talent des peintres qui décoraient les majoliques et du milieu artistique dans lequel ils vivaient, le secret de la supériorité des faïences ita-

[1] Une des pièces les plus importantes de la collection de M. Spitzer, à Paris, ne laisse aucun doute à cet égard; c'est une de ces immenses écritoires à plusieurs compartiments, particulières à la fabrique d'Urbino, décorées de *grotesques* peints et de figures en relief. Un des compartiments contenait un excès d'émail qui s'est aggloméré dans un angle, où il forme une masse vitreuse, transparente, analogue à celles que l'on remarque souvent en gouttes épaisses sur les faïences arabes et persanes.

Pl. III.

Dessus d'autel. — Bas-relief en terre cuite émaillée, par Andrea della Robbia.

(Église de Santa-Croce, à Florence.)



Éd. GARNIER del[t].

ANNETIER sc.

liennes sur celles des autres pays. Les mêmes peintres, n'ayant à leur disposition que les procédés employés plus tard à Rouen ou à Delft, n'auraient jamais pu produire des œuvres aussi remarquables que celles qui ont fait leur réputation; et plus tard, en Italie même, quand la fabrication, devenue plus exclusivement commerciale, abandonne l'ancien procédé, qui demandait deux émaillages différents, pour employer le nouveau, plus solide au point de vue des usages domestiques et surtout plus expéditif, partant moins coûteux, elle languit et se perd dans un genre de décoration qui ne rappelle en rien celui des maîtres du XVIe siècle.

Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'à partir du commencement du XVe siècle avec Luca della Robbia que nous voyons, d'une façon certaine, apparaître l'émail opaque à base d'étain. Luca fut-il véritablement l'inventeur de cet émail, ou bien avait-il connaissance des procédés mis en usage depuis longtemps par les Arabes et les Maures d'Espagne? On ne saurait le dire; en tout cas, son mérite comme sculpteur est assez grand, et sa gloire assez pure, pour n'avoir rien à redouter, même si on lui enlève le mérite d'avoir trouvé seul l'émail avec lequel, le premier, il recouvrit les terres cuites.

C'est donc par l'étude de ses œuvres et de celles de ses continuateurs que nous devons, pour suivre l'ordre chronologique, commencer l'histoire de la faïence émaillée en Italie.

LUCA DELLA ROBBIA ET SON ÉCOLE

L'histoire de Luca della Robbia, de son neveu Andrea et de ses continuateurs a été faite d'une façon si complète et si savante par M. H. Barbet de Jouy[1], ancien directeur du musée du Louvre, que nous ne pouvons mieux faire que de résumer ici cet excellent travail.

Luca della Robbia, chef d'une famille d'artistes qui devaient pendant plus de cent ans pratiquer l'*art de la terre*, naquit à Florence en 1399 ou 1400. Comme la plupart des plus illustres artistes italiens de son époque, il commença par étudier chez un habile maître de Florence, l'orfèvre Leonardo, qui lui apprit à dessiner et à modeler, et sous la direction duquel il fit de si rapides progrès qu'il fut désigné, à peine âgé de quinze ans, pour aller, avec d'autres jeunes sculpteurs, exécuter en marbre les figures et les ornements d'une chapelle de l'église Saint-François à Rimini. De retour à Florence, il se livra exclusivement à l'art de la sculpture et exécuta plusieurs œuvres remarquables, entre autres les admirables bas-reliefs, représentant des chœurs de musiciens et de chanteurs, qui décoraient la tribune de l'orgue de Sainte-Marie-des-Fleurs, et qui sont conservés aujourd'hui dans la galerie de Florence; c'est à

[1] H. Barbet de Jouy, *Les della Robbia*, 1 volume in-12. — Paris, J. Renouard, 1855.

cette époque également qu'il fit les portes de bronze de la sacristie de la même église. Ces bas-reliefs rendirent son nom si populaire en Italie, qu'il reçut de toutes parts des commandes importantes.

C'est alors, dit Vasari dans la notice qu'il lui a consacrée dans ses *Vies des plus illustres peintres, sculpteurs et architectes,* publiées à Florence en 1550, qu'impatient d'arriver à la fortune, et irrité des obstacles que la lenteur de l'exécution en marbre apportait à son ardeur de produire, il s'appliqua à trouver le moyen de donner à ses œuvres en terre une durée indéfinie, *faceva l'opere di terra quasi eterne*, en les recouvrant d'un émail blanc qui devait leur communiquer l'éclat et la beauté du marbre [1]. S'il n'inventa pas cet émail, il eut donc au moins le mérite incontestable d'user d'un procédé déjà connu, pour créer des œuvres entièrement nouvelles qui apportèrent un grand secours aux besoins de l'architecture. D'après Vasari, le premier ouvrage de Luca en terre cuite émaillée serait le beau bas-relief de *la Résurrection,* placé dans l'église Sainte-Marie-des-Fleurs, au-dessous du chœur des musiciens et au-dessus de la porte de bronze de la sacristie, et dont les figures se détachent en blanc sur un fond

[1] Vasari, qui semble avoir une prédilection particulière pour Luca della Robbia, dit encore : « Si donc Luca a passé d'un travail à un autre, du marbre au bronze et du bronze à la terre, ce n'a point été par paresse, ni qu'il fût, comme beaucoup d'autres, fantasque, inconstant et mécontent de son art ; c'est qu'il se sentait entraîné par la nature vers les choses nouvelles, et qu'il avait besoin d'un travail en rapport avec ses goûts, moins fatigant et plus lucratif. Il a enrichi le monde et les arts d'une invention utile et très belle ; il a conquis pour lui-même la gloire et l'immortalité. »

bleu-lapis servant de transition entre les vigueurs du bronze et les blancheurs du marbre de la tribune.

Dans le second bas-relief, qui était placé au-dessus d'une autre porte de la même église, et qui représente *l'Ascension*, on trouve l'emploi de plusieurs couleurs: le vert dans les terrains, le brun violacé et le jaune dans les accessoires, et même quelques rehauts d'or.

Luca della Robbia peignit également sur terre émaillée, et c'est à lui que M. Robinson, un des savants directeurs du South Kensington museum de Londres, attribue, en se fondant sur une assertion de Vasari, les douze médaillons circulaires en faïence que l'on voit dans ce musée, et qui représentent, peints en une sorte de grisaille à deux ou trois tons sur fond bleu, les *travaux des douze mois;* une bande, ingénieusement teintée et destinée à montrer la durée du jour et de la nuit dans chacun des mois de l'année, entoure le sujet principal, qui ne se compose que d'un seul personnage se livrant aux différents travaux des champs. Nous ne savons pas jusqu'à quel point cette attribution est fondée; en tout cas ces médaillons, malgré leur valeur artistique, ne peuvent rien ajouter à la gloire de Luca.

« Son grand mérite, dit M. Barbet de Jouy, celui qui le distingue de tous ses successeurs, c'est qu'il suivit naturellement les lois et les raisons d'être de son invention. Les compositions sont toujours simples, comme il convient à la sculpture; les figures sont en petit nombre, les attitudes nobles et naturelles, l'expression calme, le costume élégant et d'une coloration modérée; les cadres sont formés de peu de moulures,

que décorent avec sobriété des ornements empruntés à l'art grec : un rang d'oves, des feuilles d'eau, une ligne de perles; s'il ajoute un tore de feuillages ou de fleurs, celles-ci sont d'un doux relief et se rapprochent du naturel, choisies parmi les plus simples, roses d'églantiers ou lis. Luca n'excelle pas moins dans l'exécution matérielle. Dans les œuvres sorties de sa main, la couche d'émail est mince, déliée, d'un ton transparent, qui tient à la fois du marbre de Paros et de l'ivoire un peu jauni : le bleu des fonds est calme et tempéré. »

Luca cessa de produire en 1471 et mourut dix ans après, en 1481, après avoir orné un grand nombre des églises et des chapelles de la Toscane d'œuvres qui furent alors, comme elles le sont encore aujourd'hui, l'objet d'une juste admiration.

Il avait initié et associé à ses travaux ses deux frères Ottaviano et Agostino, qui moururent avant lui, et surtout son neveu Andrea, né en 1437, qui travaillait depuis longtemps dans son atelier et qui, après la mort de son oncle, ne produisit presque exclusivement que des pièces sans destination définie à l'avance et facilement transportables : médaillons, tableaux d'autel (pl. III), tabernacles, statues en ronde bosse[1], etc. « Beaucoup d'habileté, un aspect agréable, des airs de visage expressifs, mais plus de manière que de style, des

[1] Le musée de Sèvres possède d'Andrea della Robbia une grande statue de la Vierge tenant debout l'enfant Jésus. Bien que les extrémités soient un peu grêles et le modelé sec et lourd tout à la fois, ce groupe peut être considéré comme une des œuvres remarquables d'Andrea. La figure de la Vierge surtout est d'une expression exquise, d'un beau caractère et d'un style élevé.

figures un peu courtes, des extrémités grêles, de la raideur dans les draperies, et sur les cadres, qui sont trop alourdis, un abus immodéré de têtes de chérubins qui plaisent d'abord, parce que les airs en sont vifs et variés, mais qui ne tardent pas à fatiguer lorsqu'on les retrouve partout et toujours les mêmes. C'est lui qui, conservant dans tout leur éclat les secrets d'une fabrication parfaite, mais oubliant, le premier, la sobriété et la grâce naturelle de son oncle, a alourdi les guirlandes des cadres, préférant les fruits aux fleurs et l'ampleur à la simplicité. »

Nos musées, et surtout le Louvre, possèdent un grand nombre d'œuvres d'Andrea ; la description qui précède, et que nous avons également empruntée à M. Barbet de Jouy, les fera facilement reconnaître, surtout à ces lourdes guirlandes de fruits et feuillages, admirablement modelés, et d'une coloration forte et soutenue, mais qui écrasent parfois le sujet principal.

Andrea mourut en 1528, laissant comme successeurs de ses travaux trois fils : Giovanni, Girolamo et Luca ; un quatrième, Ambrosio, avait pris, en 1495, l'habit de dominicain, après avoir travaillé pendant quelque temps avec son père. Vasari cite comme l'œuvre commune des fils d'Andrea les frises qui décorent la façade de l'hôpital de Pistoja, connu sous le nom de *Ceppo*[1] ; il fait peu de cas de Giovanni,

[1] Ces frises, dont les nombreux personnages n'ont pas moins de $1^{m},20$ de hauteur, représentent les *sept œuvres de miséricorde* s'exerçant sur toutes les misères humaines. Elles n'ont pas été terminées : la sixième et dernière composition est en terre cuite non émaillée, mais peinte à l'huile ; elle date de 1586, longtemps, par conséquent, après la mort du dernier des della Robbia.

dont la plupart des terres émaillées sont signées, et loue surtout ses deux frères : Luca, qui alla s'établir à Rome, et Girolamo, qui avait été appelé en France pour y apporter l'art que l'Italie commençait alors à dédaigner.

En France, Girolamo della Robbia fut surtout chargé de continuer la décoration du petit château que François Ier faisait construire au bois de Boulogne, et qui était connu sous le nom de château de Madrid; forcé, en 1550, d'abandonner son œuvre par suite des manœuvres de Philibert Delorme, jaloux du succès des artistes italiens appelés en France par François Ier, il retourna en Italie en 1553, pour en revenir en 1559, rappelé par l'influence du Primatice ; il reprit alors les travaux abandonnés et les termina avant sa mort, survenue en 1567.

Ce château de Madrid, que Philibert Delorme appelait ironiquement le *château de faïence,* empruntait presque toute sa décoration extérieure aux arts du feu. Les faïences émaillées, les terres cuites et les émaux jouaient le plus grand rôle dans l'ornementation de cette fantaisie royale, démolie en 1792, et dont il ne reste rien, que neuf des grands émaux exécutés à Limoges par Pierre Courtoys en 1559[1], et qui étaient placés dans les caissons principaux de la façade. Les faïences italiennes ont entièrement disparu : vendues à part à un paveur, elles furent mises au pilon et ser-

[1] Ces plaques, qui sont aujourd'hui au musée de Cluny, ne mesurent pas moins de 1m 65 de hauteur sur 1m de largeur : ce sont les plus grandes pièces d'émail connues. Elles représentent *la Justice, la Prudence, la Charité, Saturne, Jupiter, le Soleil, Mars, Hercule* et *Mercure.*

virent à faire du ciment; il n'en existe plus qu'un fragment tout à fait insignifiant qui appartient au musée de Sèvres, et qui fut retrouvé en 1844 lors des fouilles faites dans les jardins d'une propriété située sur l'emplacement de l'ancien château royal.

Avec Girolamo s'éteignit cette famille d'artistes qui occupe une place bien à part dans l'histoire de la céramique, et dont le chef sut créer un art spécial auquel nous devons quelques-unes des plus belles œuvres dont puisse s'enorgueillir l'industrie humaine.

Quoique, d'après Vasari, une femme de la famille d'Andrea ait fait connaître le secret de la confection des sculptures émaillées à un certain Buglioni, il ne semble pas que cette fabrication ait continué après la mort de Girolamo.

Si l'on examine les œuvres des della Robbia, et surtout celles de Luca, au point de vue purement céramique, on est étonné de la perfection des procédés techniques dont elles témoignent. L'émail en est bien glacé, dur et sans aucune gerçure; la terre est bien cuite, et les retraits en ont été si habilement calculés, que toutes les pièces qui composent l'ensemble des bas-reliefs et des statues de grande dimension s'ajustent et s'assemblent sans laisser aucun vide. Il y a là en céramique une difficulté vaincue, qui dénote non seulement une étude et une pratique profondes du métier proprement dit, mais encore une science assez rare généralement chez les artistes.

Dans quelques-uns de ses bas-reliefs et de ses médaillons, Luca réservait les chairs en biscuit, c'est-à-dire sans être recouvertes d'émail; le musée du Louvre

possède en ce genre plusieurs œuvres, entre autres un fragment représentant une tête de *sainte Anne,* qui fait regretter que ce procédé n'ait pas été plus souvent employé. La figure, en effet, a conservé, dans cette œuvre remarquable, toute la finesse du modelé et tout le caractère que l'émail, malgré son peu d'épaisseur, enlève toujours à la terre cuite.

Nous avons entendu discuter la question de savoir si les della Robbia moulaient leurs terres cuites pour en tirer plusieurs exemplaires ; nous ne le croyons pas. Il existe, il est vrai, des répétitions fréquentes d'un même sujet, entre autres du beau bas-relief, de forme cintrée dans le haut, représentant *la Vierge adorant l'enfant Jésus,* avec Dieu le Père, dans les nuages, entouré de trois têtes d'anges ailés ; mais ces répétitions présentent toujours quelques modifications, parfois peu sensibles à la vérité, mais qui excluent l'emploi des moules. De plus, il existerait une différence notable entre les dimensions de l'original et celles de la reproduction, par suite du retrait qui se produit toujours à la cuisson, retrait qui peut être évalué à plus d'un dixième. Ces répétitions, du reste, n'ont lieu que dans les œuvres d'Andrea, qui étaient plutôt de véritables tableaux faciles à transporter et pouvant convenir à l'ornementation de toutes les chapelles, que dans celles de Luca, qui s'allient si intimement à l'appareil et à la décoration du monument où elles sont placées, qu'elles ne pourraient en être détachées sans qu'ils cessassent d'être.

Les della Robbia ont également modelé et émaillé un grand nombre d'écussons des familles italiennes du xve et du xvie siècle ; ces écussons, dont on voit encore

aujourd'hui des spécimens aux portes des palais de Florence, sont supportés par des figures d'anges et indiquent, avec les armoiries, les noms des grands seigneurs qui les avaient commandés et la date de leur magistrature.

MAJOLIQUES ITALIENNES (XVe ET XVIe SIÈCLE)

Le nom de *majoliques*, qui, dans le principe, semble n'avoir été appliqué qu'aux seules faïences qui venaient d'Espagne par les îles Baléares, ou à celles qui étaient fabriquées dans la Péninsule sous l'influence et à l'imitation de ces faïences, s'est étendu depuis à tous les produits sortis, à la fin du xve et pendant tout le xvie siècle, des nombreux ateliers qui couvraient alors le sol de l'Italie.

Ce sont ces faïences que nous allons étudier en cherchant à faire connaître les caractères principaux de leur décoration, les marques qui servent à les distinguer et les fabriques qui les ont produites. Nous prendrons pour guide dans ce travail les notices qu'a publiées M. Darcel dans son *Catalogue des faïences peintes du musée du Louvre*[1], catalogue presque introuvable aujourd'hui, et qui résume d'une façon lumineuse et pré-

[1] *Musée de la Renaissance. Notice des faïences peintes italiennes, etc.*, par Alfred Darcel, attaché à la conservation du musée des Souverains et des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance. Paris, in-8°, 1864. (M. Darcel est aujourd'hui administrateur de la manufacture des Gobelins.)

cise tous les documents recueillis sur l'histoire de cette belle industrie. L'auteur, homme d'érudition en même temps qu'artiste distingué, au goût sûr et délicat, a ajouté à ces notices des appréciations claires et lumineuses, qui font de son travail une œuvre hors ligne, et qui devrait servir de modèle à tous les rédacteurs des catalogues de nos musées nationaux.

Mais, avant de commencer cette étude, nous croyons utile de la faire précéder de quelques renseignements sur les procédés employés par les artistes italiens dans la fabrication et la décoration de leurs faïences. Ces procédés ont été décrits avec détails dans le livre de Passeri que nous avons déjà cité et dans un manuscrit de Piccolpasso, fabricant de faïences à Castel-Durante, qui a parlé avec une autorité incontestable de l'art qu'il pratiquait lui-même. Le manuscrit de Piccolpasso (*I Tre libri dell' arte del vasajo*) avec les dessins qui l'accompagnent ont été publiés à Rome en 1857, et traduits en français imité du XVIe siècle par M. Claudius Popelin [1].

Les faïences italiennes étaient fabriquées au moyen de tours semblables à ceux dont on se sert encore actuellement, composés d'un disque en bois que l'ouvrier fait marcher avec le pied, et auquel adhère une tige verticale portant à son sommet un autre disque beaucoup plus petit, ou *girelle*, sur lequel est placé le ballon de terre que le tourneur façonne avec ses doigts au moyen de *calibres* en métal. La terre employée était

[1] CLAUDIUS POPELIN, *les Troys libvres de l'art du potier,* 1 vol. gr. in-4°. Paris, 1861.

fine, bien lavée, bien battue, séchée une première fois, puis délayée à nouveau au moment de servir; plus elle était ancienne, plus elle offrait les qualités de plasticité nécessaires à une bonne fabrication.

Certains vases de formes irrégulières, les coupes à godrons et à côtes, les bouteilles, etc., qui ne pouvaient pas être tournés, étaient moulés d'un seul morceau, ou par parties réunies ensuite à la *barbotine,* dans des moules ou sur des formes en plâtre au moyen de *galettes* plates que l'ouvrier pressait avec les doigts.

Les pièces ainsi façonnées, réparées et séchées, étaient alors cuites assez légèrement; cette première cuisson *a bistugio* (en biscuit) n'avait pour objet que de leur donner assez de solidité pour qu'on pût les manier, les tremper dans l'émail et les peindre sans craindre de les voir éclater ou se briser sous les doigts. On les émaillait ensuite, soit en les arrosant avec de l'émail liquide puisé dans un baquet, que l'on agitait sans cesse afin que l'émail fût toujours en suspension dans l'eau, soit en les trempant entièrement dans ce baquet. Les pièces les plus anciennes ont été émaillées par le premier procédé; le dessous, en effet, n'est recouvert que d'émail vitreux transparent, ou d'émail opaque, mais sali, et qui paraît provenir de résidus.

On faisait alors sécher cette première couche d'émail — ou d'engobe, — et l'on peignait dessus avant la cuisson.

L'émail des majoliques dans lequel il entrait une grande quantité de terre très blanche était plus sec, plus dur et moins absorbant que celui de nos faïences

françaises; c'est à cette qualité toute particulière, nous l'avons dit, qu'il faut attribuer la perfection du modelé dans certaines peintures, ainsi que la finesse, la netteté et la précision de certains détails. Les couleurs étaient appliquées du premier coup, délayées à l'eau et sans aucune retouche possible; la sécheresse de l'émail exigeait l'emploi d'une matière siliceuse, nommée *marzacotto,* composée de lie brûlée et de sable formant sous l'action du feu un silicate de potasse qui servait de *fondant* aux couleurs avec lesquelles on la mélangeait. Cette même composition était employée également pour émailler une seconde fois les pièces après la décoration, et mettait, pour ainsi dire, la couleur sous une couche de vernis transparent qui en avivait les tons.

C'est là la différence qui existe entre les majoliques italiennes et les faïences des siècles suivants, françaises ou étrangères. Dans les premières, l'émail qui sert, pour ainsi dire, d'engobage à la terre est recouvert lui-même d'une couche d'un autre émail vitreux, transparent, qui donne la glaçure aux couleurs; dans les secondes, la couleur entre dans l'émail en fusion et s'incorpore dans cet émail, qui lui communique son éclat.

Après avoir été décorées et surémaillées, ainsi que nous venons de le dire, les pièces étaient renfermées dans des étuis en terre ou *casettes,* qui avaient pour objet de les préserver des poussières, des cendres et des scories qui pénètrent dans les fours pendant la cuisson, et étaient ensuite portées au feu, d'où elles sortaient brillantes sous leur manteau d'émail, et prêtes

à être envoyées en cadeaux aux souverains étrangers ou à décorer les dressoirs des palais ou des demeures des riches patriciens.

Le beau lustre métallique qui enrichit un grand nombre de majoliques n'était posé que sur les pièces achevées, qui recevaient ainsi une troisième cuisson à un feu très doux. C'est au moins ce qui semble résulter d'un examen attentif, la matière qui produit ces reflets n'ayant pu encore être analysée d'une façon assez complète pour que l'on soit bien fixé sur sa nature; il est probable néanmoins qu'elle serait due à un silicate de protoxyde de cuivre, très fusible, déposé en couches extrêmement minces qui se teignent alors de reflets irisés.

Le dessin était transporté sur la pièce à décorer au moyen d'un poncis, c'est-à-dire d'un calque piqué, sur lequel on passait un tampon rempli d'une poudre colorante, charbon ou sanguine, qui dessinait légèrement au pointillé les contours, que l'on repassait ensuite en traits violets ou bleus; sur quelques bordures de plats et d'assiettes le même motif, retourné, servait pour les deux côtés ; on faisait en haut et en bas un raccord plus ou moins bien agencé, et l'effet ainsi produit est assez varié pour que cette sorte de supercherie ne soit visible qu'à la suite d'un examen attentif.

La décoration des faïences suivit les variations du goût; chaque fabrique importante s'ingéniait à trouver des motifs nouveaux, à créer un genre qui devenait bientôt à la mode, et que copiaient à l'envi les manufactures rivales; aussi est-il assez souvent difficile de déterminer le point de départ d'un système d'orne-

mentation qui se retrouve sur des produits d'origines différentes. Nous nous bornerons donc à indiquer les caractères distinctifs du style décoratif de chacune des principales fabriques, et à signaler les analogies qui pourront se présenter, en en faisant ressortir les différences d'exécution.

Ainsi que nous l'avons dit, nous suivrons la classification adoptée par M. Darcel; les fabriques y sont réparties par contrées et par ordre chronologique, autant du moins que peut le permettre l'incertitude qui règne encore sur l'époque de la fondation et les origines du plus grand nombre de ces fabriques.

FABRIQUES DES MARCHES — FAENZA; FORLI; RIMINI, ETC.

Faenza fut, sinon la plus ancienne, au moins la plus importante et la plus célèbre de toutes les fabriques des faïences de l'Italie [1]. Dès 1485, il est question dans les auteurs italiens de ses *majoliques si blanches et si brillantes,* et Piccolpasso, qui écrivait en 1548 et qui était lui-même fabricant dans une ville rivale, donne la préférence aux produits de Faenza, qui *tient le premier rang pour la fabrication des vases.*

Plusieurs pièces des musées de France et d'Angleterre, portant des dates assez éloignées, ont été attribuées, probablement avec raison, aux fabriques de

[1] C'est de son nom qu'ont été appelées en France les poteries émaillées : *Faenza,* ou *Favenza,* d'où notre mot *faïence.*

Faenza; mais si le doute est possible pour ces pièces, il n'en est pas de même pour un pavage émaillé qui se trouve dans l'église Saint-Sébastien-et-Saint-Pétrone à Bologne, et qui montre, avec la date de 1487,



Fig. 77. — Plaque de Faenza portant la date de 1491 et le nom d'*Andrea di Bono*.

(South Kensington museum.)

des inscriptions où le mot FAVENTZIE se trouve répété plusieurs fois.

Les premiers produits de Faenza sont caractérisés par le style un peu archaïque du décor, qui se ressent de l'influence orientale, ou tout au moins hispano-arabe (fig. 77), et par le ton tout particulier du bleu-lapis tournant parfois au pourpre; en outre, les formes

sont simples et conservent toujours un peu de raideur dans les contours.

Plus tard, les tons s'adoucissent, le dessin devient souple et correct, et les formes plus élégantes. Les artistes faventins ont surtout excellé dans la composition



Fig. 78. — Bouteille de Faenza.

(Coll. de M. Spitzer.)

d'ornements toujours parfaitement en rapport avec la forme et la dimension des pièces qu'ils avaient à décorer; c'est là ce qui fait leur force et leur mérite. Ce sont eux qui les premiers ont appliqué sur le bord des coupes, sur le marli des plats et des assiettes ces arabesques si légères et si gracieuses, d'un dessin élégant et spirituel, modelées simplement, sans lourdeur, et s'enlevant sur un fond avec lequel elles s'har-

monisent toujours admirablement, jaune orangé plus ou moins foncé, brun et plus rarement jaune clair.

Nous citerons aussi, de Faenza, les pièces à cannelures ou à godrons décorés de rinceaux peints s'enlevant en blanc ou en jaune clair sur fonds bleu-lapis et jaunes alternés ; c'est là un genre de décoration bien particulier à cette fabrique et qui n'a jamais été exécuté autre part (fig. 78).

C'est également Faenza qui a le mieux réussi ce charmant décor appelé par les Italiens *berettino*, décor exécuté en bleu sur un émail bleu plus clair, qui lui donne un ton de camaïeu très harmonieux, et qui est quelquefois rehaussé de fines arabesques tracées en émail blanc. Beaucoup de pièces ainsi décorées portent au centre des armoiries ou un sujet d'une composition simple et bien dessinée.

Les pièces de Faenza sont presque toujours marquées, au revers, d'un cercle traversé par une croix formant une sorte de roue à quatre rayons avec un point ou un croissant dans un des secteurs, ou de cercles



concentriques tracés en bleu-lapis, lorsque l'émail est bleu clair, et, lorsqu'il est blanc, d'imbrications ou de zones alternativement bleues et jaunes. Ce sont surtout ces signes ou ces marques qui permettent de distinguer les faïences de Faenza de celles d'Urbino,

dans les pièces qui sont décorées *en plein*[1] de sujets de figures.

Un certain nombre de pièces portant les armes des Manfredi, qui gouvernèrent la ville de Faenza jusqu'au moment où elle fut, en 1501, réunie aux États du pape, a fait croire que c'est à un membre de cette famille que l'on doit la création des ateliers de cette ville; mais aucun document n'est venu corroborer cette opinion.

Le Louvre possède de Faenza plusieurs pièces extrêmement remarquables : entre autres, une brique quadrangulaire, représentant *saint Crépin* et *saint Crépinien,* portant le tablier de cordonnier, et assis devant un établi où se voient étendus une peau, des instruments de travail et des chaussures; quatre très petits personnages se tiennent devant l'établi, qui est garni d'une draperie; deux cousent des chaussures, et les deux autres, en habits de pèlerin, implorent les deux saints. Cette curieuse plaque, où le bleu légèrement pourpré domine, doit dater de la première moitié du xve siècle.

Les fabriques de Forli et de Rimini, situées également dans les Marches, sont peu importantes ; les produits de la première offrent les mêmes caractères décoratifs que ceux de Faenza, et se confondent avec eux. On ne peut guère les distinguer que s'ils portent une marque ou une inscription qui en indiquent la provenance. C'est ainsi qu'une coupe du musée du Louvre dont le sujet représente *Crassus prisonnier des Parthes,* lié sur un banc de pierre, et dans la bouche duquel

[1] On appelle *décor plein* un décor de figures, de paysage ou de fleurs, qui couvre toute la superficie de la pièce, sans être accompagné d'ornements, de bordures ou de filets.

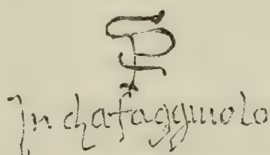
un homme verse de l'or fondu, avec cette inscription : *Aurum sitis, aurum bibe,* porte au revers, dans un cartouche, la mention : *Fatta in Forli.*

Forli cependant semble avoir créé une variété assez rare du charmant décor que nous avons désigné plus haut sous le nom de *berettino;* alors qu'à Faenza le décor bleu s'enlève sur un fond de même couleur, mais plus clair, à Forli il se détache en bleu clair modelé de blanc de rehaut sur un fond plus foncé. Le bleu, du reste, paraît avoir été à une certaine époque la couleur favorite des artistes de Forli et comme la caractéristique des œuvres sorties de leurs mains; c'est lui qui domine, associé d'une façon assez étrange à des jaunes et à des bruns un peu assourdis, dans un grand nombre d'œuvres provenant de cette fabrique.

FABRIQUES DE LA TOSCANE — CAFFAGIOLO

L'existence de la fabrique de Caffagiolo, petite ville de Toscane, située sur la route de Florence à Bologne, n'est connue que depuis vingt ans à peine ; tous les produits de cette manufacture, dont les œuvres sont extrêmement remarquables, surtout sous le rapport du dessin, avaient été jusqu'alors attribués à Faenza. Du reste, ni Piccolpasso ni Passeri ne parlent de cette manufacture, dont le nom cependant se trouve inscrit en toutes lettres sur le revers d'un grand nombre de plats, orthographié de différentes manières, mais

presque toujours accompagné d'un sigle caractéristique qui se compose d'un P dont la boucle se relève de façon à former un S, et dont la haste est barrée par un trait ; on trouve également le sigle seul :



Une autre marque plus rare est un *trident*.

Du reste, à défaut de marques, les faïences de Caffagiolo, au moins celles d'une certaine époque, sont faciles à reconnaître ; les sujets, d'un dessin ferme, correct, et qui se ressent de l'influence que devait exercer sur les artistes de la fabrique le voisinage de Florence, sont tracés en bleu d'une façon assez accentuée, et modelés sobrement, également en bleu, puis rehaussés de couleurs, parmi lesquelles on trouve un ton orangé qui est particulier à cette fabrique. La plupart de ces sujets se détachent sur un fond bleu-lapis foncé appliqué d'une façon un peu brutale, et laissant voir en stries verticales les inégalités du pinceau ; ces fonds, qui paraissent étranges au premier aspect, produisent, lorsqu'ils sont vus à une certaine distance, un effet d'une grande franchise.

Quelques auteurs ont pensé que cette fabrique avait été fondée par Cosme de Médicis, qui avait fait construire un château à Caffagiolo, et qui y aurait, suivant l'usage de cette époque, établi des artistes dont il voulait encourager les travaux. Rien n'est venu confirmer

cette supposition; il est certain cependant qu'elle a beaucoup travaillé pour les Médicis, dont les armes, bien connues, se retrouvent sur un grand nombre de pièces; les *tourteaux* de l'écusson y sont peints en un rouge magnifique, et dont on ne retrouve pas d'exemples aussi beaux dans la faïence des autres fabriques italiennes. Sur un certain nombre de pièces, on voit également dans un cartouche les lettres S. P. Q. F. (*senatus populusque Florentinus*), mises quelquefois en regard des lettres S. P. Q. R. (*senatus populusque Romanus*), comme pour montrer l'alliance qui existait entre les deux peuples, celui de Rome et celui de Florence, sous le pontificat de Léon X.

La fabrique de Caffagiolo dura jusqu'aux premières années du XVIIe siècle; mais, comme toutes les manufactures italiennes de cette époque, elle ne produisit plus que des œuvres d'une exécution mauvaise et d'un goût déplorable, qui ne rappellent en rien les belles faïences du commencement et du milieu du XVIe siècle.

Des fabriques paraissent avoir existé à Sienne et à Pise; mais elles avaient peu d'importance, et leurs produits ne sont pas connus. Le Louvre ne possède de cette dernière fabrique qu'une petite assiette décorée de *grotesques* sur fond blanc, dans le genre des faïences d'Urbino, et qui n'a été attribuée à Pise que par analogie avec une autre pièce portant la marque *Pisa*, qui fait partie de la collection de M. de Rothschild. Ces faïences offraient cependant cette particularité remarquable qu'elles ont été décorées sur l'émail stannifère pur et cuites sans la couverte additionnelle, ou *marzacotto*, que nous avons signalée plus haut.

FABRIQUES DU DUCHÉ D'URBINO

PESARO; CASTEL-DURANTE; URBINO; GUBBIO

Pesaro, petite ville du duché d'Urbino, sur les bords de l'Adriatique, dans une situation commerciale excellente, a de tout temps possédé de nombreuses fabriques de poteries; elle a eu, de plus, la bonne fortune de trouver dans Passeri, que nous avons plusieurs fois cité, un historien que son affection pour sa ville natale entraîne souvent à un peu de partialité, mais qui n'en a pas moins donné sur la fabrication de ses faïences des renseignements précieux.

Suivant Passeri, la fabrication de la majolique fut établie à Pesaro en 1462, et c'est aux ateliers de cette industrieuse cité qu'il faut attribuer les pièces d'ancien style à reflets métalliques jaunes; aucun document, du reste, ni aucune preuve ne contredisent son assertion. D'après lui également, la fabrication prit une grande extension par suite de la protection qu'accorda aux faïenciers de la ville Guid' Ubaldo II, qui arriva au duché d'Urbino en 1538, et qui fit construire à Pesaro un palais somptueusement décoré.

Dans les plus anciennes faïences à reflets métalliques attribuées à Pesaro, le revers est simplement vernissé; plus tard, il est couvert d'émail blanc des deux côtés, et est décoré alors de lignes concentriques d'un ton *jaune feu* qui, à défaut de marques, servent à faire

reconnaître les produits de cette fabrique. Un grand nombre de pièces, surtout vers la moitié du XVI[e] siècle, portent en toutes lettres, et souvent avec une date, la mention : *Fatto in Pesaro.*

C'est à Pesaro que paraissent avoir été fabriquées les premières faïences ornées de portraits et de devises qui occupent une place importante dans la céramique italienne, et qui sont précieuses en ce qu'elles nous donnent des renseignements intéressants sur les ajustements et les coiffures des dames italiennes du XVI[e] siècle. Ces pièces, désignées sous le nom d'*amatorii*, sont décorées de bustes de femmes, d'une tournure un peu rigide, surtout dans les faïences de Pesaro, mais toujours d'un excellent dessin ; sur une banderole ou un ruban qui occupe le fond et passe derrière la tête, et souvent sur le fond lui-même, on lit un nom accompagné d'une simple épithète : *Lucretia bella; — Camilla diva.* On décorait surtout ainsi des assiettes ou des coupes (*coppe amatorie*), que les jeunes gens envoyaient à leurs fiancées comme un hommage à leur beauté.

Le sujet, quel qu'il soit, n'occupe que le fond du plat ou de l'assiette dans les faïences de la première moitié du XVI[e] siècle; le bord, ou marli, est toujours décoré par quartiers d'imbrications, de feuillages ornemanisés, de fleurons, etc., séparés par des galons ou des filets; les figures sont tracées et modelées en bleu clair; les vêtements, les fonds et les remplissages sont en jaune métallique, le plus souvent à reflets verts ou rouges irisés.

Comme toutes les manufactures de majoliques italiennes, la fabrique de Pesaro cessa d'exister, ou tout

au moins de produire des œuvres artistiques, à la fin du xvi[e] siècle. Nous la retrouverons plus tard, au xviii[e], fabriquant, sous l'impulsion de Passeri, des faïences qui n'avaient plus rien de commun avec les anciens produits, et qui, suivant la mode du jour, cherchaient surtout à imiter les porcelaines de Chine.

La petite ville de Castel-Durante fut le centre d'une fabrication importante dont les produits, surtout ceux qui datent du commencement du xvi[e] siècle, se confondent avec ceux d'Urbino, sa voisine. Un peu plus tard, elle eut des artistes habiles, qui surent orner ses faïences de motifs décoratifs d'un style qui n'est pas très élevé, mais qui se distinguent toujours par un dessin ferme, correct, et une coloration harmonieuse, très douce et parfois même un peu pâle. Le vernis qui recouvre ces faïences est surtout remarquable par sa belle glaçure, sa pureté et sa limpidité.

Castel-Durante a fabriqué des plats, des assiettes et des vases, notamment des vases de pharmacie, ornés surtout de trophées artistiques ou militaires réservés en blanc sur des fonds de couleurs variées, dessinés en traits bleus et modelés en bistre, un peu largement, mais avec une très grande justesse et une habileté extraordinaire. Ces décors se retrouvent principalement sur des assiettes à larges bords, dont le centre est occupé par des figures isolées ou des bustes d'empereurs romains. Quelquefois les ornements sont rehaussés de touches de blanc pur, qui accentuent le modelé; parfois aussi ils sont réchampis de rouge métallique, pâle et à reflets mordorés. Un filet jaune, à cheval sur

le bord, peut servir dans beaucoup de cas, et à défaut d'autres marques, à distinguer les produits de Castel-Durante de ceux des autres fabriques similaires. Le revers est rarement orné, mais porte quelquefois, écrit en toutes lettres, le nom de la fabrique, avec la date : *1526, in Castel-Durante; — in Castello-Duranti apreso a Urbino. Miglie 7 1555* (sous un vase du musée de Sèvres); — ou le nom du fabricant avec celui de la ville : *Mastro* (pour *maestro*) *Simono in Castelo-Durāte.*

Castel-Durante, admis au rang de cité, vers 1623, par le pape Urbain VIII, qui y était né, changea alors son nom contre celui d'*Urbania;* c'est une des rares villes d'Italie où la fabrication des majoliques ait continué sans aucune interruption pendant le XVII[e] siècle et le commencement du XVIII[e], mais sans rien conserver cependant du caractère artistique des anciens produits. On retrouve ce nom d'Urbania sur quelques-uns des produits de cette époque de décadence : *Fatta in Urbania, 1667,* etc.

Piccolpasso, dont le manuscrit que nous avons cité donne des détails si intéressants sur la fabrication et la décoration des majoliques italiennes, était fabricant à Castel-Durante vers le milieu du XVI[e] siècle; il semble avoir surtout produit des faïences usuelles; c'est ce qui ressort, du moins, de la lecture de son livre, dans lequel il ne parle que des ornements et jamais des figures. Suivant lui, ce seraient des artistes de cette ville qui auraient été porter l'art de la faïence dans les pays étrangers : à Anvers, à Corfou, etc.

Castel-Durante a produit peu de pièces décorées en plein de sujets historiques à plusieurs personnages; mais,

à en juger par quelques plats de ce genre que possède le musée du Louvre, cela ne serait pas à regretter : autant, en effet, dans les faïences à ornements le dessin est soigné et l'exécution parfaite, autant dans celles-ci il est lourd et peu agréable de coloration.

Avec celles de Faenza, les faïences d'Urbino peuvent être, à juste titre, considérées comme les produits les plus remarquables et les plus élevés de la céramique italienne du XVIe siècle; on les envoyait en présent aux grands seigneurs, au roi d'Espagne, à l'Empereur lui-même, comme choses rares et précieuses[1], et leur renommée était si grande, que même encore au XVIIIe siècle Crescembeni, décrivant le musée Strozzi, disait : « On y voit un escalier entièrement orné de merveilleuses majoliques qui, dans les siècles derniers, se fabriquaient dans la glorieuse cité d'Urbino, embellies par de si excellentes peintures, que le monde ne sait pas encore s'il ne doit pas les croire de la main de l'incomparable Raphael. » Ce fut pendant longtemps, en effet, une opinion assez répandue en Italie, que Raphael n'avait pas dédaigné de travailler dans les ateliers d'Urbino, et cette opinion était accréditée, non seulement par le grand nombre de sujets copiés sur ses œuvres, les dessins de ses élèves, ou les gravures que Marc-Antoine et autres artistes de son époque exécutaient d'après ses compositions, mais aussi par la perfection avec laquelle ces sujets étaient reproduits par des peintres céramistes d'un mérite incontestable.

[1] Cf. PASSERI, chap. XII.

Du reste, à défaut de Raphael, il est évident que des artistes d'un grand talent, comme délassement ou peut-être par curiosité, s'essayèrent parfois à fixer leurs œuvres sur la terre émaillée. On rencontre, en effet, quelquefois des faïences extrêmement remarquables dans la peinture desquelles on ne reconnaît pas le faire habituel, le métier des faïenciers, mais qui dénotent cependant une science extraordinaire. Ces peintures, qui ne portent généralement aucune signature, sont d'un art relativement plus élevé que la plupart des majoliques, et peuvent être regardées comme des exceptions brillantes dans cette belle industrie de la faïence, qui a produit tant de chefs-d'œuvre. Quant à Raphael, Passeri a fait remarquer, avec juste raison, que presque toutes les majoliques qui reproduisent ses compositions portent une date postérieure à celle de sa mort.

Les fabriques d'Urbino[1], comme celles de tout le duché, du reste, étaient, à la vérité, puissamment aidées et patronnées par un prince amoureux des arts, le duc Guid' Ubaldo II, véritable Mécène, dont la gloire s'accrut de celle des artistes qu'il protégeait.

Parmi ces artistes, il en est trois surtout dont nous citerons les noms, que l'on retrouve inscrits au revers d'un grand nombre de pièces.

[1] Suivant Passeri, les ateliers de majoliques auraient été établis non pas à Urbino même, mais plutôt à Fermignano, château situé à peu de distance, près du Metauro, sur les bords duquel on recueillait la terre propre à la faïence. « Quoi qu'il en soit, ajoute Passeri, il n'est rien ôté à l'honneur de cette noble et courtoise cité d'avoir eu ses *vaseries* ou dans ses murs, ou plutôt à quelques milles de distance. »

Le premier est *Guido Durantino*, dont la réputation s'étendait au loin et qui recevait des commandes de services destinés aux grands seigneurs étrangers. Un beau plat de lui portant l'écusson du connétable de Montmorency, et représentant *Vulcain forgeant les armes de Mars,* existe dans la collection de M. Spitzer. Très fier de ses œuvres, M° Guido les signe en toutes lettres, en faisant précéder son nom de la désignation du sujet, dans le style un peu pompeux et très coloré que devaient encore exagérer plus tard les autres artistes d'Urbino :

Volcano fabrica le
Arme a foribundo
Marti
In La botega de M. Guido
Durantino In Vrbino
1535

Le musée de Sèvres possède une assiette portant la même signature, et ayant fait partie d'un service aux armes du cardinal-chancelier Duprat.

Les œuvres de Guido Durantino, d'un dessin souvent incorrect et d'un modelé parfois sec et dur, sont facilement reconnaissables à leur coloration vigoureuse

et à leur exécution franche et hardie. C'est lui qui semble avoir le premier, sans tenir compte de la forme des pièces qu'il avait à décorer et sans se soucier des déformations que devait forcément subir le dessin des figures dans la plupart des cas, couvert les majoliques de sujets qui en occupent toute la superficie. Il y a là évidemment, au point de vue décoratif, une faute grave que n'avaient pas commise les artistes de Faenza, mais que l'on ne peut s'empêcher de pardonner en voyant la richesse de coloration et la beauté d'exécution de ces merveilleuses céramiques.

Un artiste qui vivait à la même époque, et dont les œuvres nombreuses ont jeté un grand éclat sur la fabrique d'Urbino à la fin de la première moitié du XVIe siècle, est *Francesco Xanto Avelli, da Rovigo,* qui signait ses œuvres en toutes lettres :

fra: xanto A.
da Rovigo i
Urbino.

ou simplement plus tard avec ses initiales et la date [1] :

1536. F. X. R.

[1] Ces marques se trouvent sur deux plats qui font également partie de la collection Spitzer, et dont l'un représente *Énée portant son père Anchise,* d'après la gravure de Marc-Antoine.

« Artiste habile, dit M. Darcel[1], il ne manque ni de style ni d'ampleur dans le dessin ; et s'il est certaines de ses peintures qui indiquent la hâte d'une fabrication peu soignée, il en est d'autres qui peuvent rivaliser avec ce que la peinture sur faïence a de plus parfait. La couleur est appliquée par grandes teintes unies, modelant simplement les objets, et d'un bistre brun un peu froid dans les carnations. Le ton général de sa peinture est clair, avec quelques oppositions d'un noir brillant, et des verts lumineux d'un grand éclat dans les feuillages et les draperies. »

Xanto copiait surtout des gravures d'après Raphael, qu'il modifiait et arrangeait à sa guise ; les longues inscriptions destinées à expliquer et à commenter les sujets représentés, que porte le revers de ses plats, feraient croire, si elles sont de lui, que c'était un lettré. Un plat du Louvre reproduisant l'*Enlèvement d'Hélène*, d'après la composition de Raphael, gravée par Marc-Antoine, porte l'inscription suivante :

M. D. XXXVII
Quest' è 'l pastor che mal mirò 'l bell volto
D'Helena Greca, e quel famoso rapto
Pel quel fu 'l mōdo sotto sopra volto,
Frã : Xanto
Rouigiese.

(Voici le berger qui par malheur admira le beau visage d'Hélène la Grecque, et ce rapt célèbre qui mit le monde sens dessus dessous.)

A l'époque où Francesco Xanto mourut, vers 1545 à peu près, — la dernière signature qui lui soit attri-

[1] *Notice des faïences italiennes*, p. 179.

buée porte la date de 1540, — un autre artiste, dont le nom domine tous les autres, apparaît dans l'histoire de la fabrique d'Urbino : c'est Orazio Fontana, fils de Guido Fontana, qui possédait un atelier à Urbino. Orazio travailla chez son père jusqu'en 1565, époque à laquelle il s'établit à son compte, et mourut en 1571.

On lui a attribué, mais sans une bien grande certitude, plusieurs marques, entre autres celle-ci :



dans laquelle on retrouve les éléments de toutes les lettres formant son nom, et les deux lettres grecques Φ et Δ inscrites dans un parallélogramme; la première lettre est faite quelquefois de façon à former un O traversé par un F, et se lirait alors *Orazio Fontana*, le *delta* grec étant l'initiale de *Durantino*. Un beau vase ovoïde faisant partie de la collection de M. le baron Sellière porte cette mention sur son socle triangulaire : *Fatto in botega de mestro Oratio Fontana in Orbino.*

Les sujets peints par Orazio sont facilement reconnaissables à une légère ébauche faite avec la couleur bleue qui lui servait à dessiner les figures, et qui modèle doucement les chairs; quelquefois même, comme cela a lieu sur un beau plat de la collection Spitzer, l'*Influence de la lune*, d'après la rarissime gravure de

Martino d'Udine (dit il Pellegrino di San Daniele), et sur une assiette du South Kensington museum, représentant l'*Enlèvement de Proserpine*, le sujet est peint entièrement en camaïeu bleu, et d'une exécution supérieure à celle des majoliques en général.

Mais ce qui surtout est bien particulier à Orazio Fontana, ou tout au moins à l'atelier des Fontana, ce sont ces décors de *grotesques* sur fond blanc, d'un aspect si gracieux et si léger, et dont l'arrangement est inspiré des compositions de Jean d'Udine et de Perino del Vaga. Quelques faïences sont décorées entièrement de ces grotesques; d'autres portent en réserve des médaillons sur lesquels sont peints des sujets de figures. Les plus remarquables spécimens de ce genre d'ornementation sont les deux grands plats ovales à reliefs qui sont au musée du Louvre (G. 347 et 348), et qui représentent sur le médaillon du milieu, l'un *Joseph reconnu par ses frères*, l'autre *Joseph traîné en triomphe;* quatre autres médaillons occupent le fond, qui est orné de monstres combattant des chimères, de sphinx, d'oiseaux, etc., d'un dessin très habile, très correct, d'une couleur intense, mais très harmonieuse et couverte d'une glaçure brillante. Ces deux plats peuvent être à juste titre regardés comme le type du décor à *grotesques* d'Urbino et comme les productions les plus parfaites de ce genre de majoliques.

Une autre famille d'artistes, celle des Patanazzi, dont les œuvres datent de la fin du XVIe siècle, clôt la série des peintres faïenciers d'Urbino. Le plus ancien, celui qui a le mieux conservé les traditions d'Orazio Fontana, est Antonio Patanazzi, dont le nom n'est mentionné

dans aucune des études qui ont été écrites sur la fabrique d'Urbino, et dont nous trouvons la signature sur un beau vase, orné de grotesques d'une exécution remarquable, appartenant à M. Spitzer.

VRBINI
1580
M.° ANTON
I° PA
TANAZ

Cette famille paraît avoir conservé un atelier pendant assez longtemps, car on retrouve en 1620 le nom d'un Vincenzio Patanazzi, qui, fier de son talent précoce, signait les pièces qu'il peignait en les accompagnant de la mention de son âge : *Vincenzio Patanazzi da Urbino di età d'anni tredeci del 1620*. Le dessin barbare et l'exécution maladroite ne justifient malheureusement pas la prétention d'une semblable inscription.

C'est à Urbino qu'ont été fabriquées les faïences avec figures, chimères et ornements en relief, salières, écritoires, coffrets, etc., d'une exécution un peu alourdie par l'émail, mais d'une conception parfois assez heureuse et d'une forme bien décorative. Mais de tous les produits de cette remarquable fabrique les plus artistiques sont sans contredit les magnifiques vases

dont Battista Franco, peintre vénitien sans rival, dit Vasari, composa les dessins, et qui furent exécutés par plusieurs artistes, et surtout par Orazio Fontana. Après la mort du dernier duc d'Urbin, cette incomparable série, qui ne comprend pas moins de trois cent quatre-vingts vases, fut portée à la *Santa-Casa* de Lorette, où on les voit encore. La tradition rapporte que Christine de Suède, lors de sa visite à Lorette, fut tellement émerveillée de leur perfection, que, désirant les avoir dans sa galerie, elle offrit de les remplacer par un nombre égal de vases d'argent de même grandeur. Suivant Passeri, des artistes de talent, B. Franco, Raffaele del Borgo et autres, n'auraient pas dédaigné de se faire peintres céramistes, pour travailler à l'exécution de ces vases que le duc Guid' Ubaldo était impatient de voir terminés.

L'histoire de la fabrique de Gubbio se résume presque tout entière dans celle d'un seul artiste, *maestro Giorgio Andreoli,* qui possédait le secret d'un rouge-rubis métallique, dont l'éclat rehausse un grand nombre de faïences du commencement du XVIe siècle.

Suivant Passeri, auquel il faut toujours avoir recours en retraçant l'histoire des peintres céramistes de cette époque, Giorgio Andreoli, originaire de Pavie, s'établit jeune à Gubbio, où il exerçait tout à la fois la profession de sculpteur et de peintre sur faïence. On a discuté la question de savoir s'il avait fabriqué des terres cuites émaillées; mais celles qu'on lui attribue sont en si petit nombre, que cela n'a qu'une impor-

tance assez secondaire[1]; ce qui paraît évident, c'est que dès 1489 il fabriquait des faïences. Le musée de Sèvres, en effet, possède un petit plat célèbre et plusieurs fois reproduit, représentant un *Ecce Homo*, où apparaissent les premières traces du lustre métallique particulier à Giorgio, et qui suffiraient à le faire reconnaître quand bien même il ne porterait pas sa signature gravée par enlevage sur le fond bleu du bord : *Don Giorgio, 1489.*

Toutes les pièces à personnages peintes par M° Giorgio jusqu'en 1525 présentent un caractère archaïque très prononcé ; à partir de cette époque, il multiplie ses œuvres, ou du moins il rehausse de reflets métalliques un grand nombre de faïences qu'il ne fabriquait et ne décorait probablement pas. M. Darcel fait, en effet, remarquer avec juste raison qu'un artiste, et surtout un artiste déjà assez âgé, si on s'en rapporte à la date du plat de Sèvres, ne change pas sa manière de faire, son dessin et sa couleur d'une façon assez complète et assez variée pour pouvoir produire des œuvres de styles aussi différents et aussi éloignés les uns des autres que toutes celles qui portent sa marque. « Nous penserions volontiers, dit-il, que M° Giorgio, à l'époque de sa plus grande vogue, n'était qu'un entrepreneur de reflets métalliques, travaillant à façon pour d'autres ateliers, pour Francesco Xanto, entre autres, ou achetant à certains prix les faïences des autres fabriques

[1] Il existe au musée de South Kensington une plaque en relief, émaillée et rehaussée du lustre métallique de Gubbio, représentant *saint Sébastien*, et portant la date de 1501 ; mais la sculpture en est tellement faible qu'il ne nous paraît pas possible de l'attribuer à M° Giorgio.

pour les revendre plus cher après les avoir rehaussées du lustre métallique. »

Ce qui prouverait la justesse de cette supposition, c'est la façon dont sont signées certaines pièces de Gubbio portant le chiffre de M° Giorgio :

M° G°
da ugubio
1520

accompagné quelquefois d'autres lettres dont la signification n'a pas encore été bien expliquée, entre autres d'un N, et toujours de fleurons, d'entrelacs ou de rinceaux assez grossièrement indiqués. Or, sur beaucoup de pièces rehaussées de lustre métallique, dont l'origine ne peut être douteuse et qui proviennent évidemment d'autres fabriques que celles de Gubbio, on retrouve au revers, et *par-dessus* les inscriptions indiquant le sujet représenté, les mêmes fleurons et les mêmes rinceaux.

On ne peut donc attribuer avec certitude à Gubbio que les pièces décorées en plein d'ornements à reflets métalliques, les faïences à figures de style archaïque également lustrées, et surtout quelques *coppe amatorie* d'un assez bon dessin et d'un grand caractère.

ÉTATS PONTIFICAUX — DERUTA

Deruta, ou Diruta, est un bourg dépendant de Pérouse, et situé sur la route d'Orvieto. Suivant certains auteurs, les premiers ateliers de céramique y auraient été établis vers 1461 par un élève de Luca della Robbia; mais c'est là une hypothèse qui jusqu'à présent ne repose sur aucune donnée bien certaine. La plus ancienne marque connue ne remonte pas, en effet, au delà de 1525.

Deruta paraît avoir fabriqué, dans le début, des faïences ornées de grotesques sur fond bleu, dans le genre de Faenza.

Plus tard, on chercha à y implanter le décor plein à figures, imité d'Urbino, et l'on fit venir de cette dernière ville des artistes qui commencèrent à exécuter ce genre de peinture d'une façon assez médiocre. Sur un curieux plat à ombilic de la collection de M. Spitzer, représentant un sujet mythologique, on voit la marque suivante, qui nous donne le nom d'un de ces transfuges d'Urbino :

1 5 3 7
fran.co Urbini
i deruta

Ce n'est que vers 1545 que l'on trouve d'une façon suivie la signature d'un artiste, désigné sous le nom de *el Frate* (le frère, le moine), et qui paraît devoir occuper la place la plus importante dans l'histoire de cette fabrique. On reconnaît encore dans ses œuvres comme un reflet affaibli de l'école d'Urbino, quoique les figures soient modelées en bistre-brun, d'un ton assez monotone, et que l'émail en soit peu brillant : la prolixité même des inscriptions qui expliquent le sujet dénote egalement les habitudes d'Urbino, et surtout celles de Xanto. Un plat de la collection Spitzer, représentant un sujet tiré du *Roland furieux* de l'Arioste, est signé :

·1545·
·T· Deruta
El frate pinsi

Une coupe du Louvre qui paraît avoir fait partie du même service, et dont le sujet reproduit également une scène du *Roland furieux,* porte la même signature.

Les majoliques de Deruta qui ne sont pas signées sont facilement reconnaissables à l'emploi de cette couleur bistre un peu terne, que nous avons signalée plus haut, et surtout à un lustre jaune chamois métallique

d'un éclat doux et nuancé, que l'on ne retrouve dans aucune des autres faïences de cette époque.

Nous interrompons ici l'étude des majoliques italiennes. Les fabriques dont nous venons de retracer rapidement l'histoire sont les plus importantes, celles dont les produits ont conservé comme un reflet de leur origine primitive, ou dénotent un art tout particulier qui avait grandi au contact et, pour ainsi dire, sous la protection des incomparables artistes de la Renaissance.

Les lustres métalliques que nous avons signalés dans les fabriques de Pesaro, de Gubbio et de Deruta sont évidemment d'origine hispano-moresque ; mais les artistes italiens ont su les marier si habilement avec leurs couleurs riches et harmonieuses, les ont employés avec une si merveilleuse entente de l'effet décoratif, qu'ils en ont su créer un art à part qui n'a emprunté à l'Orient que ses procédés techniques.

Nous n'avons pu dans cette rapide esquisse étudier toutes les variétés d'ornementation des majoliques italiennes, et nous avons dû nous borner à n'indiquer que les caractères principaux qui distinguent les œuvres de chacune des grandes fabriques dont nous avons signalé l'existence. Il est cependant un genre de décor dont nous devons dire quelques mots et qui a été employé souvent avec un charme inexprimable par certains artistes; nous voulons parler de l'application du *blanc*

sur blanc (*bianco sopra bianco*), qu'une de nos faïenceries françaises imitera plus tard, mais dont l'origine est exclusivement italienne. Le ton parfois un peu gris, ou légèrement bleuté, de l'émail des majoliques permettait l'emploi de ce blanc de rehaut, pur et éclatant, que l'on rencontre sur les bordures ou sur la chute du marli de certains plats, sur le rebord des plateaux d'aiguières ou sur les moulures des vases, formant de délicats rinceaux, d'élégantes et fines arabesques qui se marient harmonieusement avec l'ornementation générale, au milieu de laquelle ils jettent une note douce et légère.

Les Italiens, du reste, ont toujours su tirer un excellent parti de ce blanc, que leur permettaient d'employer la nature toute particulière de leur émail et la température relativement peu élevée à laquelle fondait le *sur-émail* (*marzacotto*) qui recouvre les couleurs : dans un nombre considérable de pièces, les figures et les ornements sont modelés, ou plutôt rehaussés, avec ce blanc, que les véritables artistes employaient parcimonieusement en touches légères et sûres.

Ainsi que nous l'avons dit, l'art de la majolique italienne est en pleine décadence à la fin du XVI[e] siècle; quelques fabriques disparaissent entièrement; d'autres résistent et se traînent péniblement pendant le XVII[e], mais sans rien qui rappelle leur splendeur passée, sans même savoir conserver les procédés techniques dont les artistes d'autrefois avaient tiré de si splendides effets.

Nous étudierons plus loin cet art, qui occupe une

place presque nulle dans l'histoire de la céramique européenne des XVIIe et XVIIIe siècles, après avoir brillé au XVIe d'un éclat que rien ne peut affaiblir.

§ III

FRANCE (XVIe SIÈCLE)

LYON — ROUEN — NANTES, ETC.

Quand on étudie le grand mouvement qui se produit en Italie dans l'art de la terre à la fin du XVe et dans la première moitié du XVIe siècle, quand on voit avec quelle rapidité les manufactures surgissent sur divers points de la péninsule, grandissent et prospèrent, on s'explique difficilement comment la France, où cependant l'influence de la renaissance italienne se fit sentir dans un si grand nombre d'industries artistiques, n'a pas à son tour suivi l'impulsion qui devait enfanter tant d'œuvres remarquables.

Les procédés de fabrication étaient faciles à connaître, et la composition de l'émail blanc opaque à base d'étain n'était plus un secret, puisque Piccolpasso la consignait tout au long, et avec un luxe infini de détails, dans son manuscrit qui date du milieu du siècle. Suivant lui, du reste, un certain Guido di Savino aurait été fonder une manufacture à Anvers, et d'autres

artistes, dont il ne nous donne pas les noms, se seraient établis à Corfou et à Nantes; nous avons vu, en outre, que Girolamo della Robbia, appelé en France, avait couvert le château de Madrid, au bois de Boulogne, de revêtements de faïences décorées, et nous savons qu'il existait une fabrique à Rouen en 1442 et à Lyon vers 1556. Il y avait là évidemment plus d'éléments qu'il n'en fallait pour donner de l'extension à la nouvelle industrie; mais il lui manquait ce qui avait fait la prospérité et le succès des fabriques italiennes, le patronage des princes et des grands seigneurs. Une autre cause encore qui peut en avoir empêché le développement, est la grande importance qu'avait prise chez nous la fabrication des émaux de Limoges; les plats et les aiguières qui sortaient des ateliers des Pénicaud, des Courtoys et des Pierre Raymond, étaient d'un art moins brillant peut-être, mais tout aussi élevé et tout aussi décoratif que celui qui était pratiqué à Urbino et à Faenza, et les encouragements devaient plutôt aller trouver cette belle industrie, bien française d'origine, et dans laquelle nous n'avions rien à apprendre des étrangers.

De la fabrique établie à Rouen au XVIe siècle, on ne connaît que les deux tableaux formés par des carreaux émaillés représentant les *histoires de Marcus Curtius* et de *Mucius Scævola*, et qui décorent aujourd'hui le palier du grand escalier du château de Chantilly. Ces carreaux, dans lesquels on reconnaît les procédés des peintres italiens, avec un goût très français, surtout dans les ornements, faisaient partie du pavage des salles du château d'Écouen, construit par le connétable de Mont-

morency; l'un d'eux porte la mention : *A Rouen, 1542.* Or il résulte des recherches commencées par le savant A. Pottier, auteur d'une *Histoire de la faïence de Rouen,* et continuées par M. E. Gosselin [1], qu'il existait à Rouen un potier, *Masseot* [2] *Abaquesne,* dont le nom figure sur plusieurs actes comme *esmailleur de terre,* entre autres sur un reçu de cent écus d'or « pour solde de compte et parfait payement d'une fourniture d'*un certain nombre de carreaux de terre esmaillée* qu'il a faite à *hault et puissant seigneur messire le connestable grand maistre de France* ».

Aucun doute ne peut donc être permis à cet égard; c'est bien certainement à Abaquesne qu'il faut attribuer non seulement les carreaux que nous signalons, mais aussi ceux que possède le Louvre, et sur lesquels on remarque l'écu de Montmorency et l'épée de connétable, ainsi que ceux du musée de Sèvres qui proviennent du château de Madrid, et qui offrent les mêmes procédés de fabrication et de décoration.

D'après d'autres documents cités par M. Gosselin, il résulterait que Masseot Abaquesne ne fit pas de bien brillantes affaires et que, « né pauvre, il dut mourir pauvre. » Ce qui est certain, c'est qu'après lui il ne reste plus aucune trace de la fabrication de la faïence à Rouen pendant le XVIe siècle, et qu'il nous faut attendre près de cent ans avant de retrouver de nouvelles preuves de cette industrie dans la vieille cité normande.

Quant à l'existence d'une fabrique à Lyon à cette

[1] Cf. *Glanes historiques normandes,* par E. GOSSELIN. Rouen, 1869.

[2] Le prénom *Masseot, Massiot* ou *Masse,* diminutif de *Thomas,* était très répandu au XVIe siècle.

époque, elle n'est appuyée que sur des documents assez peu concluants et certainement discutables. Cette fabrique, du reste, n'aurait eu qu'une durée éphémère, et les produits qu'on lui attribue ne méritent guère qu'une simple mention; ce sont des faïences décorées de sujets de figures qui rappellent celles de la décadence des manufactures d'Urbino, et dont le dessin est lourd et la couleur sèche et dure; elles portent au revers, pour expliquer le sujet représenté, des inscriptions en mauvais français italianisé.

Mais, à côté de ces imitations d'un art étranger, la céramique française du XVIe siècle peut s'enorgueillir à bon droit de deux manifestations isolées qui, sans rien emprunter à ce qui avait été fait jusqu'alors, ont su produire, l'une de véritables bijoux d'un art exquis et délicat, l'autre des œuvres fortes et vigoureuses, qui ont acquis à leur auteur une gloire immortelle.

FABRIQUE D'OYRON

L'attribution à Oyron, près Thouars, des faïences connues pendant bien longtemps, et désignées encore quelquefois sous le nom de *faïences de Henri II*, est de date relativement récente, et ce n'est qu'à la suite de recherches faites, il y a quinze ans à peu près, par le regretté Benjamin Fillon, auquel la science archéologique moderne doit de si remarquables travaux, que leur origine a pu être déterminée d'une façon certaine.

On ne connaît guère jusqu'à présent que quarante pièces environ, provenant de cette fabrique créée sous le patronage d'une femme d'un goût fin et délicat, et qui cherchait probablement dans des occupations artistiques un refuge contre les tristesses de son veuvage.



Fig. 79. — Coupe en faïence d'Oyron.

(Musée du Louvre.)

Toutes offrent les mêmes caractères de fabrication et de décoration ; la pâte en est fine, très blanche et recouverte d'une glaçure mince, transparente, et colorée légèrement en jaune de façon à donner à tout l'ensemble une apparence un peu *ivoirée*. L'ornementation se compose d'entrelacs, d'arabesques, de fleurons, d'armoiries et d'emblèmes incrustés dans la pâte en linéaments fins, noirs ou plus généralement brun foncé ; cette dé-

coration, dont les procédés rappellent ceux des nielles italiens, est semée avec profusion, mais toujours avec un goût parfait, sur toutes ces pièces, dont les formes semblent avoir été empruntées à celles de l'orfèvrerie, tant elles sont délicates et peu en rapport avec tout ce qui avait été jusque-là fabriqué en terre. Ce sont, pour la plupart, des coupes à couvercle (fig. 79), des *biberons* à anses surélevées (pl. 3), des aiguières, des buires, des salières et même des flambeaux; quelques ornements en relief, masques, écussons, consoles, etc., appliqués après coup et décorés également de niellures, viennent compléter l'ensemble sans le surcharger et sans nuire à la pureté du profil.

La fabrique du château d'Oyron fut établie vers 1524, par Hélène de Hangest, dame de Boissy, veuve d'Arthur Gouffier, ancien gouverneur de François I[er], et grand maître de France. Hélène de Hangest était une femme instruite, distinguée, très artiste surtout, ainsi que le prouve un recueil de portraits aux deux crayons qu'elle avait dessinés d'après les principaux personnages de son temps, et pour lesquels François I[er] avait composé des devises en vers. C'est sous sa haute direction que François Cherpentier, potier, et Jehan Bernart, son secrétaire et gardien de sa librairie, exécutèrent ces merveilleuses faïences dont elle faisait présent aux personnes de son entourage, à ses alliés et à ses amis, dont elles portent les armoiries, les chiffres ou les devises. Les noms de ces collaborateurs nous ont été conservés par un acte, daté de 1529, dans lequel elle leur donne la maison et le verger où se trouvaient le four et les *appentys* de leur fabrication.

Jehan Bernart, *gardien de la librairie,* dut avoir certainement la plus grande part dans la décoration des faïences d'Oyron, décoration dans laquelle on retrouve les dessins et les ornements des beaux livres du XVIe siècle, et qui était exécutée au moyen de l'impression, sur la terre encore molle, de fers analogues à ceux qui servaient pour la reliure; l'emploi de ce procédé est parfaitement visible sur certaines pièces que nous avons examinées avec soin, et dans lesquelles les ornements, pour ainsi dire estampés, ne se raccordent pas parfaitement.

Après la mort d'Hélène de Hangest, en 1537, la fabrication continua sous le patronage moins artistique de son fils, Claude Gouffier, très attaché au roi Henri II, alors Dauphin, pour lequel il fit faire les pièces portant l'écusson de France avec le chiffre et la devise de ce prince; ce sont ces pièces, relativement en plus grand nombre que les autres, qui ont fait donner aux faïences d'Oyron le nom de *faïences de Henri II.*

Mais bientôt l'atelier resta sans direction, abandonné à lui-même, entre les mains d'hommes inexpérimentés qui héritèrent des modèles, des moules et des poinçons laissés par Bernart, sans posséder ni son talent de composition et d'arrangement, ni son goût pur et distingué. Alors la fabrication dégénéra rapidement pour disparaître tout à fait sans laisser aucune trace qui puisse rappeler son existence.

Les faïences d'Oyron peuvent donc être divisées en trois catégories, dont les caractères sont assez nettement tranchés.

Dans la première, qui porte comme un reflet de la

Pl. IV.

Biberon en faïence d'Oyron.

(Coll. de M. Andrew Fountaine.)



tristesse d'Hélène de Hangest, les formes sont simples et paraissent copiées sur des modèles orientaux et sur des pièces d'orfèvrerie ou d'étain; les ornements, employés d'une façon relativement sobre, sont généralement d'un seul ton, brun noirâtre, rehaussé de quelques notes d'un beau rouge d'œillet ou d'un brun plus clair. Ces faïences, qu'Hélène de Hangest faisait fabriquer pour Gilles de Laval, compagnon d'armes et ami de son époux; pour les la Trémouille, alliés de sa famille; pour Guillaume Gouffier, son neveu, fils de l'amiral de Bonnivet, etc., portent toutes des armoiries ou des emblèmes héraldiques, et conservent, avec une exécution parfaite et un grand caractère artistique, une harmonie remarquable qui prouve quelle étroite communion d'idées il y avait entre la dame de Boissy et ses deux précieux auxiliaires.

Dans la seconde période, les formes plus compliquées, plus lourdes, empruntées le plus souvent à l'architecture, dénotent déjà un goût moins pur. C'est l'époque des salières triangulaires ou carrées, aux pilastres ornés de chapiteaux délicatement fouillés, aux fenêtres ogivales soutenues par des contreforts formés par les *termes* symboliques des armoiries des Gouffier, et qui laissent apercevoir au centre, comme dans une sorte de niche, une petite figurine modelée en ronde bosse. Les entrelacs, plus larges, sont remplis de brun clair liseré de filets noirs ou brun foncé; l'ocre jaune apparaît. Les ornements en relief, mascarons, consoles, écussons, etc., sont plus fréquents.

Dans les faïences de la troisième époque, la fabrication est beaucoup moins soignée; les ornements sont poinçonnés un peu au hasard, sans grand souci de la

forme ; les reliefs, exécutés assez grossièrement, sans aucune retouche et sans finesse dans les détails, sont appliqués sans beaucoup de soin. Le voisinage de Palissy se fait sentir, et sur certaines pièces apparaissent déjà quelques petits animaux, entre autres des lézards *peints au naturel,* qui sont comme une première imitation des *rustiques figulines* du potier de Saintes, dont les œuvres commençaient à être connues.

Quelques auteurs ont attribué à la fabrique d'Oyron les carrelages émaillés dont le Louvre et le musée de Cluny possèdent d'importants spécimens, et qui décoraient autrefois la chapelle des Gouffier, dont ils portent la devise : *Hic terminus hæret* [1], ainsi que les monogrammes de Claude Gouffier et du roi Henri II, et les blasons des Montmorency et des Hangest-Genlis ; ils sont peints sur émail stannifère et rappellent, comme faire et comme décoration, les carrelages du château d'Écouen, que nous avons signalés plus haut. Nous hésitons donc d'autant moins à les restituer à Abaquesne de Rouen, qu'il nous semble bien impossible de supposer que les deux ou trois potiers qui ont fabriqué les charmantes et délicates pièces que nous venons d'étudier aient connu et pratiqué un art dont les procédés différaient entièrement de celui qu'ils cultivaient avec tant de succès.

Comme particularité intéressante, nous signalerons, en terminant, une miniature extraite du calendrier du *Livre d'heures* de Glaude Gouffier, et représentant les

[1] Fragment d'un vers de *l'Énéide,* chant IV :

Et, si fata Jovis poscunt, hic terminus hæret.

occupations du *mois d'août.* Sur le premier plan, au milieu de plusieurs moissonneurs qui achèvent leur repas, tandis que plus loin d'autres coupent les blés et font les gerbes, il en est un qui porte à sa bouche une bouteille en faïence, armoriée à l'écusson des Gouffier; cette bouteille, reconnaissable à sa teinte ivoirée et à ses ornements bruns, rappelait si bien les faïences connues sous le nom de *Henri II,* et dont la provenance était alors une énigme, que Benjamin Fillon, auquel appartenait cette miniature, dont il a fait don, en 1867, au musée de Cluny, fut amené à diriger ses recherches du côté du château d'Oyron, ancien apanage des Gouffier. Le succès a couronné ses efforts, et c'est à lui, ainsi que nous l'avons dit plus haut, que l'on doit l'attribution certaine à une fabrication française de ces véritables merveilles de l'industrie céramique, que beaucoup d'écrivains avaient jusque-là données à l'Italie.

BERNARD PALISSY (1510-1590)

Bernard Palissy est certainement le plus connu et le plus populaire de tous les hommes qui se sont adonnés à l'art de la terre, et c'est en lui que semble s'incarner, pour ainsi dire, toute la céramique française. La légende, le théâtre et le roman se sont emparés de sa vie; plusieurs villes lui ont élevé des statues, et son nom, entouré d'une auréole de gloire, brille au pre-

mier rang parmi ceux des héros et des martyrs de la science.

Nous n'avons pas à rechercher ici ce qu'il y a de faux et d'exagéré dans les récits qui ont été faits des luttes et des misères du potier saintongeois, mais nous pensons que la gloire de Palissy ne perdrait rien à être débarrassée de toutes ces légendes menteuses qui en font une victime des persécutions religieuses. Esprit inquiet et passionné, il embrassa avec ardeur les idées de la réforme; mais il échappa à plusieurs reprises, et grâce à la protection du connétable de Montmorency et à celle de Catherine de Médicis, au châtiment que lui auraient mérité, d'après les lois en vigueur, sa religion et surtout sa passion de prosélytisme. « Sectaire orgueilleux et malendurant, dit un de ses biographes, qui est en même temps un de ses plus fervents admirateurs, M. Louis Audiat[1], il s'attira bénévolement quelques ennuis, qu'un peu de prudence et de modestie lui aurait épargnés; mais, par une inconséquence à remarquer, le protestantisme, qui pouvait être la cause de sa mort, servit, après un court malaise, à le mettre en vue et à lui apitoyer bien des gens qui devinrent ses protecteurs. »

Admirablement doué et porté d'instinct vers la contemplation des merveilles de la nature, Palissy, quoique sans aucune instruction, fut non seulement artiste distingué, mais encore géologue, physicien, chimiste et agronome. Il a laissé un livre intitulé : *Discours admi-*

[1] *Bernard Palissy, étude sur sa vie et ses travaux,* par Louis Audiat. Paris, 1868.

rables de la nature des eaux et fontaines, métaux, etc., « qui le place, dit M. Chevreul, tout à fait au-dessus de son siècle, par ses observations sur l'agriculture et la physique du globe, en même temps que par la nouveauté de la plupart de ses remarques il témoigne de l'originalité de ses pensées. »

Nous laisserons le savant pour ne nous occuper que du potier, empruntant à ses écrits le récit qu'il fait un peu trop complaisamment peut-être, mais dans un style singulièrement énergique et coloré, des misères et des tribulations qu'il eut à supporter avant de trouver les émaux qui étaient l'objet de ses recherches et de ses courageuses études.

Bernard Palissy naquit, en 1510, à la Chapelle-Biron, près Agen, d'après quelques-uns de ses biographes, ou en Saintonge, d'après quelques autres. On sait peu de chose sur sa jeunesse; comme la plupart des artistes et artisans de son temps, il commença par voyager, exerçant plusieurs métiers, entre autres la vitrerie, qui comprenait la peinture et l'assemblage des vitraux, la *pourtraiture,* l'arpentage et la géométrie; il parcourut ainsi successivement les Pyrénées, les provinces du Midi et de l'Est, la basse Allemagne, les Flandres, etc., recueillant, tout en travaillant, des trésors d'observations géologiques et de remarques qu'il a consignées plus tard dans ses écrits, et qui devaient l'aider singulièrement dans les recherches qu'il entreprit par la suite.

Nous le retrouvons établi à Saintes, vers 1542, « chargé de femme et d'enfants », et, malgré l'exercice de ses trois métiers, déjà « aux prises avec la pau-

vreté ». C'est alors qu'il se mit en tête de chercher la composition des émaux. « Il y a vingt et cinq ans passez, dit-il, qu'il me fut montré vne coupe de terre tournée et esmaillée d'vne telle beauté, que *dès lors i'entray en dispute avec ma propre pensée,* en me remémorant plusieurs propos qu'aucuns m'avoient tenus en se moquant de moy, lorsque ie peindois les images. Or, voïant que l'on commençoit à les délaisser au pays de mon habitation, aussi que la vitrerie n'auoit pas grande requeste, ie vay penser que si j'auois trouvé l'invention de faire des esmaux que ie pourrois faire des vaisseaux de terre et autre chose de belle ordonnance, parce que Dieu m'auoit donné d'entendre quelque chose de la pourtraiture, et dès lors, sans auoir esgard que ie n'auois nulle connoissance des terres argileuses, ie me mis à chercher les esmaux, *comme un homme qui taste en tenèbres.* » Là est la cause des misères que Palissy eut à supporter pendant quinze ans, mais aussi, il faut le dire, la raison de sa force et de sa supériorité. Il « tastait en tenèbres » pour trouver, c'était là le but de son ambition, la composition d'un émail blanc semblable à celui qu'il avait vu sur une coupe, alors qu'en Italie la fabrication de la terre émaillée était déjà tombée dans l'industrie commune, et qu'en France, à Rouen et à Paris, Abaquesne et Girolamo della Robbia pratiquaient avec succès un art que tout le monde pouvait apprendre facilement. Il le savait bien lui-même, du reste, puisque, dans sa dissertation intitulée l'*Art de terre*, il se fait dire par son interlocuteur, *Théorique :* « ... Ie sçay que tu as enduré beaucoup de povreté et d'ennuis. . et ce a esté à cause que tu ne pouuois

laisser ton mesnage pour aller apprendre ledit art en quelque boutique... » Mais dans quelle *boutique* aurait-il pu apprendre le secret de ces émaux si purs, si vigoureux et si profonds, qui lui sont tellement particuliers qu'ils n'ont jamais été imités depuis, et qui ont fait de ses œuvres les merveilles de l'industrie humaine?

Après des travaux et des essais sans nombre, il arrive enfin à trouver un émail blanc, « qui estoit singulièrement beau, » mais au prix de quels sacrifices, il nous l'apprend lui-même. «... Sur cela, raconte-t-il, il me survint un autre malheur, lequel me donna grande fascherie, qui est que le bois m'ayant failli, ie fus contraint brusler les estapes qui soustenoyent les tailles de mon jardin, lesquelles estant bruslées, ie fus contraint brusler les tables et plancher de la maison, afin de faire fondre la seconde composition. I'estoys en une telle angoisse que je ne sçaurois dire, car i'estois tout tari et deseiché à cause du labeur et de la chaleur du fourneau; il y auoit plus d'un mois que ma chemise n'auoit seiché sur moi, et mesme ceux qui me deuoient secourir alloient crier par la ville que ie faisois brusler le plancher, et par tel moyen l'on me faisoit perdre mon crédit et m'estimoit-on estre fol. Les autres disoient que ie cherchois à faire de la fausse monnoye, qui estoit un mal qui me faisoit seicher sur les pieds, et m'en allois par les rues tout baissé comme vn homme honteux. »

Pour faire taire ses créanciers et nourrir sa nombreuse famille il a recours à son ancien métier d'arpenteur; mais aussitôt qu'il a un peu d'argent devant lui, c'est

pour reprendre la recherche de ses émaux ; sa première réussite, si incomplète qu'elle ait été, l'encourage à continuer : « ... Je dis à mon âme : Qu'est-ce qui te triste, puisque tu as trouvé ce que tu cherchois? Trauaille à présent, et tu rendras honteux tes détracteurs. » Il se croyait, en effet, tellement sûr de réussir, qu'il voulut frapper un grand coup ; il prit avec lui un « potier commun » qu'il lui fallut faire nourrir à crédit pendant six mois, et qui lui tournait des vases suivant les formes qu'il lui dessinait. Il construisit lui-même un nouveau four, allant chercher l'eau, le mortier et la pierre, puis il prépara ses émaux, les broyant, « sans aucun ayde, à un moulin à bras, auquel falloit ordinairement deux puissants hommes pour le virer... »

Hélas! tant de travaux devaient encore être perdus. « C'est parce que le mortier de quoi j'auois massonné mon four estoit plein de cailloux, lesquels sentant la véhémence du feu (lorsque mes émaux se commençoient à liquefier) se crevèrent en plusieurs pièces, faisant plusieurs jets et plusieurs tonnerres dans ledit four. Or, ainsi que les esclats desdits cailloux sautoient contre ma besogne, l'esmail, qui estoit déjà liquéfié et rendu en matière glueuse, print lesdits cailloux et se les attacha de par toutes les parties de mes vaisseaux, qui sans cela se fussent trouvez beaux. »

Cet échec lui fut encore plus sensible que tous les autres ; certain du succès, il avait invité tous ses voisins, qui étaient presque tous ses créanciers, à venir jouir de son triomphe, et « il ne reçut que honte et confusion ». Il avait mis dans cette fournée ses dernières ressources : « elle me coustoit, dit-il, plus de

six vingts escus. » Il avait emprunté le bois, devait la nourriture de son potier et celle de sa famille pendant les derniers mois, et voyait s'effondrer en quelques heures tout l'échafaudage d'espoir et de richesse qu'il avait élevé au prix de si rudes labeurs. Aussi tomba-t-il malade, et « non sans cause, dit-il, car ie n'auois plus de moyen de subuenir à ma famille; ie n'auois en ma maison que reproches; au lieu de me consoler, l'on me donnoit des malédictions ».

Mais sa nature énergique et indomptable reprit bientôt le dessus ; il « considéra en luy-mesme qu'un homme qui seroit tombé en un fossé, son debuoir seroit de tascher à se relever », et, après avoir regagné quelque argent dans la pratique de son ancien métier de verrier, il fit une autre fournée, à laquelle il arriva encore un accident, « qui estoit que la véhémence de la flambe du feu auoit porté quantité de cendres contre les pièces, de sorte que par tous les endroits ou ladicte cendre auoit touché, les *vaisseaux* estoient rudes et mal polis. » Il obvia à ce dernier inconvénient en faisant fabriquer des « *lanternes* de terre pour enfermer ses vaisseaux et les garantir ainsi de la cendre [1], » et après quelques autres tâtonnements, pendant lesquels « il cuida entrer iusques à la porte du sépulchre », il parvint enfin à se rendre entièrement maître de son art. Il fabriqua d'abord ses faïences couvertes d'émaux jaspés, qui le firent vivre pendant quelques années; puis ensuite ses plats ou bassins rustiques, ornés de

[1] Ces *lanternes* de terre ne sont autre chose que les *casettes,* déjà connues à cette époque, et employées encore aujourd'hui pour la cuisson de la faïence et de la porcelaine.

serpents, grenouilles, poissons, lézards, etc., moulés en relief et qui sont restés les monuments les plus populaires de son génie. Sa réputation grandit alors; ses curieuses et remarquables vaisselles de terre furent de plus en plus recherchées des grands seigneurs, et lui donnèrent, avec l'aisance qui lui fit oublier ses misères passées, des protections qui devaient lui être plus tard d'un grand secours.

Une des plus puissantes fut celle du connétable Anne de Montmorency, dont l'appui ne lui fit jamais défaut, et qui lui commanda pour son château d'Écouen des travaux importants, mais dont il ne reste malheureusement plus aucune trace.

Palissy, du reste, devait bientôt avoir besoin de protecteurs. Emporté par son esprit ardent et inquiet, il avait embrassé, ainsi que nous l'avons dit, les nouvelles idées religieuses, et fut un des fondateurs de l'Église réformée de Saintes. Son atelier devint un lieu de réunions et de conciliabules; et lorsque, en 1562, le parlement de Bordeaux ordonna d'exécuter dans son ressort l'édit d'Henri II qui punissait de mort le crime d'hérésie, il fut arrêté et, malgré la sauvegarde que lui avait donnée le gouverneur d'Aquitaine, Louis de Bourbon, duc de Montpensier, conduit de nuit aux prisons de Bordeaux par des officiers de justice trop zélés. C'est alors que le connétable de Montmorency, apprenant le danger que courait son protégé, employa son influence auprès de la reine mère, et lui fit décerner par Catherine, « qui aimait les arts comme une Médicis, » le brevet d'*inventeur des rustiques figulines du roi;* il échappait ainsi à la juridiction du parlement de

Bordeaux, comme faisant partie de la maison du roi, et était sauvé. « Et vraiment, dit un de ses historiens [1], le connétable avait paré sa protection de toutes les grâces délicates d'une flatteuse attention, en rendant à Palissy sa liberté au nom même et sur la prière de son talent. »

Ce fut alors qu'il quitta Saintes, dont le séjour lui rappelait tant de déboires et de privations, pour aller s'établir à la Rochelle, où il séjourna pendant quelques années, et de là à Paris, où il dut arriver vers 1565.

Il retrouva dans cette ville la protection de Catherine de Médicis, qui lui commanda une *grotte rustique* dans les jardins du palais des Tuileries, qu'elle venait de faire construire, et put, tout en fabriquant ses poteries, donner suite à ses autres travaux. C'est à Paris qu'il publia ses *Discours admirables sur la nature des eaux et fontaines, des métaux,* etc., et qu'il fit publiquement des cours scientifiques, véritables conférences auxquelles il conviait les savants de son époque, et qui étaient annoncées au moyen d'affiches collées « dans tous les carrefours ».

Il mourut en 1590. Dénoncé par un de ses anciens coreligionnaires, il fut arrêté en 1588; ses protecteurs étaient morts, et, malgré l'appui du duc de Mayenne, qui fit prolonger son procès, mais ne put le rendre à la liberté, il termina en prison, à l'âge de quatre-vingts ans, une existence commencée dans la misère.

L'œuvre assez considérable de Palissy comprend

[1] G. Duplessis, *Étude sur la vie et les travaux de Bernard Palissy.* Agen, 1855.

trois périodes distinctes, correspondant à chacune des phases que nous venons d'indiquer en racontant sa vie.

De la première période, celle des recherches et des tâtonnements, datent les plats, « les *vaisseaux* de diuers émaux entremeslez en manière de iaspe, » et le commencement des « bassins rustiques ». Bien que ces premières pièces, qui sont les plus simples, ne soient pas aussi prisées des collectionneurs que celles des périodes suivantes, elles n'en sont pas moins les plus belles et les plus intéressantes au point de vue purement céramique : même lorsqu'il fut arrivé à posséder parfaitement la pratique de son art, Palissy n'a rien produit qui vaille ces premières pièces aux tons chauds et brillants, aux émaux limpides et profonds; on sent, en les voyant, que le maître en surveillait la fabrication, qu'il les émaillait lui-même avec soin, qu'il en dirigeait la cuisson. Il n'en sera pas ainsi plus tard; absorbé par ses idées de propagande religieuse, par ses travaux de géologie, par la rédaction de ses ouvrages, éloigné par de fréquents voyages, il laisse trop souvent la direction de ses ateliers à des mains étrangères, et les produits s'en ressentent.

La seconde période des œuvres de Palissy est caractérisée surtout par la fabrication des *pièces rustiques;* ce sont celles qui portent surtout l'empreinte la plus franche et la plus caractéristique de son talent si original et si épris des merveilles de la nature. « Tantôt c'est une anguille qui serpente flexueusement sur un lit de mousse et de fougère semé de rocailles et de coquilles; tantôt le fond du plat simule un îlot au centre

duquel dort une vipère enroulée sur elle-même, tandis que dans le courant d'eau qui l'entoure nagent des poissons de différentes espèces, et que de frétillants lézards, les grenouilles vertes, les brunes écrevisses, les insectes et les papillons s'agitent sur les bords du bassin au milieu des feuillages de chêne et de laurier [1]. »

Presque toujours ovales, ces bassins rustiques, peu profonds, à bords évasés, et dont quelques-uns atteignent parfois 50 et même 55 centimètres, sont émaillés au revers d'une jaspure de différents tons. Ceux de la belle période sont d'une fabrication extrêmement remarquable; les feuilles, les coquillages, les reptiles et les poissons qui les décorent et les animent sont disposés et reproduits avec un goût rare et une connaissance exacte de la nature.

Nous devons, du reste, à André Pottier, qui, un des premiers, dans ses études sur la céramique, s'est occupé de Bernard Palissy, la connaissance des procédés qu'il employait pour l'exécution de ses terres émaillées; il en a retrouvé la mention dans un recueil sans titre de la fin du XVIe siècle, et les a publiés dans le deuxième volume des *Monuments français inédits,* p. 67. « On se servait, pour préparer le motif de la composition, d'un plat d'étain sur lequel on collait, à l'aide de térébenthine de Venise, le lit de feuilles à nervures apparentes, de galets de rivière, de pétrifications, etc., qui constitue le fond ordinaire de ces compositions; sur ce champ, on disposait les *petits bestions* qui de-

[1] J. TAINTURIER, *Les Terres émaillées de Bernard Palissy.*

vaient en former le sujet principal; on fixait ces animaux, reptiles, poissons et insectes, au moyen de fils très fins qu'on faisait passer de l'autre côté du plat en pratiquant à ce dernier de petits trous avec une alène; enfin l'ensemble ayant reçu tous ses perfectionnements par l'exécution d'une foule de détails variables suivant les circonstances, on coulait sur le tout une couche de plâtre fin dont l'empreinte devait former le moule. On dégageait ensuite avec soin les animaux de leur enveloppe de plâtre, et rien n'empêchait qu'on ne les fît servir immédiatement à recomposer un autre motif. »

Palissy fut évidemment le créateur de ce genre d'ornementation; mais l'idée lui en appartient-elle? Benjamin Fillon, que nous avons eu plusieurs fois occasion de citer et qui a fait une étude particulière de la céramique de l'ouest de la France, en doute et avec raison, croyons-nous. Le potier saintongeois connaissait un livre dont il parle, du reste, dans la dédicace de sa *Recepte véritable*[1] au connétable de Montmorency, et qui eut une influence considérable sur les artistes français du XVIe siècle. Dans cet ouvrage allégorique, qui a pour titre *Hypnerotomachia* ou *Discours du songe de Poliphile* (Venise, 1499, et Paris, édition en français, 1546), les *rustiques figulines* et les *grottes* que devait exécuter Palissy sont décrites tout au long *avec les lézards et couleuvres moulés sur le naturel.*

Malheureusement il n'existe plus aucun vestige de ces grottes en terre émaillée dont il avait orné plu-

[1] *Recepte veritable, par laquelle tous les hommes de France pourront apprendre à multiplier leurs thrésors.* La Rochelle, 1563; in-4°.

sieurs châteaux et résidences princières : Écouen, pour son protecteur le connétable, Reux en Normandie, Chaulnes et Nesles en Picardie, etc.; et du jardin des Tuileries, à Paris, où il construisit une grotte dont il est fait mention dans plusieurs documents de la fin du xvie siècle [1], il ne reste qu'un fragment insignifiant, trouvé en 1855 en creusant une tranchée pour la réparation des conduits du jet d'eau, et qui appartient au musée de Sèvres. Quant à l'atelier qu'il occupait aux Tuileries mêmes, on en a découvert, en 1865, l'emplacement à gauche de l'arc de triomphe de la place du Carrousel ; les vestiges de four, les fragments de figures moulées sur nature ou formées par des coquillages, les moulages de plantes, les briques vitrifiées, etc., trouvés à cet endroit et déposés aujourd'hui au musée de la ville, à l'hôtel Carnavalet, ne laissent aucun doute à cet égard.

La troisième période comprend les plats à ornements et à figures en bas-relief. C'est dans cette série qu'il faut ranger les corbeilles si délicatement découpées à jour (fig. 80), les bassins dont les bords, empruntant à l'ornementation de l'époque ses motifs les plus élégants et les plus variés, sont souvent coupés par des cavités destinées à recevoir les épices que l'on joignait alors à la nourriture, les vases d'apparat, les aiguières imitées des *étains* de Briot, et quelquefois moulées sur

[1] Entre autres dans l'*État des dépenses* de la reine Catherine de Médicis en 1570 : « Payement fait à cause de la grotte émaillée...

« A Bernard, Nicolas et Mathurin Palissis, sculpteurs en terre, la somme de 400 livres tournois... pour tous les ouvrages de terre cuite émaillée... » (*Manuscrit de la Bibliothèque nationale,* cité par Champollion-Figeac.)

les originaux, les salières ornées de figures de sirènes et de masques grimaçants, les saucières, les flambeaux, et tant d'autres pièces sur lesquelles on retrouve toujours la marque du goût pur et élevé de Palissy.

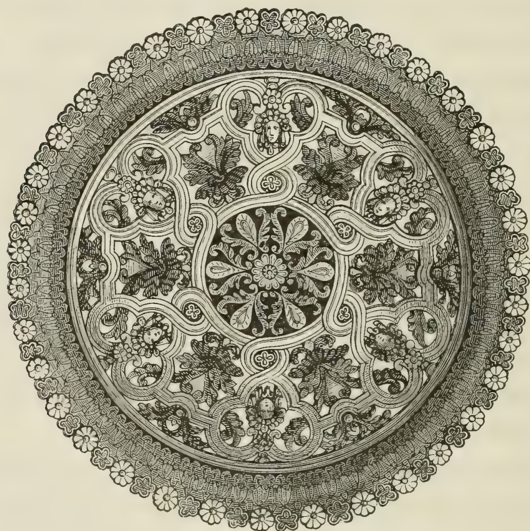


Fig. 80. — Faïence de Bernard Palissy ; corbeille ajourée.
(Musée du Louvre.)

Quant aux plats à figures, nous avouons ne pas partager à leur égard l'engouement général; au point de vue céramique, ils sont inférieurs, pour la plupart, aux autres productions de Palissy; les émaux sont plus pauvres, moins brillants, et souvent d'un ton faux. Quant à l'opinion qui veut que ce soit Palissy qui ait composé et exécuté ces bas-reliefs, il nous semble impossible de l'admettre. La sculpture, et surtout la sculpture en bas-relief, exige une grande pra-

tique et une habileté résultant d'études longues et difficiles, que notre potier, malgré la multiplicité de ses connaissances et de ses talents, ne devait certainement pas posséder. C'était un très habile mouleur, un arrangeur ingénieux; mais ce n'était certes pas un sculpteur, et surtout un sculpteur capable de produire des œuvres aussi fines, aussi délicates et aussi complètes que celles qui ornent le fond de la plupart de ses plats. Il suffit, en outre, d'examiner quelques-uns de ces bas-reliefs avec attention pour se rendre compte de l'énorme différence qui existe entre eux. Il n'y en a pas deux dans lesquels on puisse retrouver la même main, la même *touche,* si l'on peut s'exprimer ainsi. De plus, quelques-uns sont des surmoulages d'œuvres connues de Barthélemy Prieur et de François Briot, tandis que d'autres reproduisent des compositions du Rosso, du Primatice, de Léonard Gaulthier, de Virgilius Solis, etc. Il est donc plus rationnel d'admettre que Palissy, lié pendant son séjour à Paris avec les artistes de son temps, leur faisait exécuter des bas-reliefs qu'il reproduisait en les recouvrant de ses étincelants émaux, ou surmoulait quelques-unes de leurs œuvres quand elles rentraient dans le cadre de ses travaux; sa gloire, du reste, est assez grande pour n'être pas diminuée par l'attribution à d'autres mains que les siennes des sculptures que nous signalons.

Il nous reste maintenant à étudier l'influence qu'exerça sur la céramique du XVI[e] siècle l'œuvre de Palissy.

Cette influence, il faut bien le dire, fut presque nulle, et la France dut attendre plus d'un demi-siècle

avant de voir renaître l'industrie que le pauvre potier de Saintes avait élevée si haut.

Palissy cependant eut, non pas des élèves dans la véritable acception du mot, puisqu'il ne les initia pas entièrement à la connaissance de la fabrication de ses émaux, mais des aides, et entre autres ses deux fils Nicolas et Mathurin Palissy, dont les noms, ainsi que nous l'avons vu, figurent à côté du sien dans les comptes de la reine mère. Il eut des imitateurs, des continuateurs qui héritèrent de ses procédés, qui peut-être apprirent le *métier* sous sa direction, mais auxquels il ne livra pas les secrets qui lui avaient coûté tant de pénibles recherches et tant de misères. « Cuides-tu, dit-il à son interlocuteur *Théorique,* qu'vn homme de bon iugement veuille ainsi donner les secrets d'un art qui aura beaucoup cousté à celuy qui l'aura inuenté?... Il n'en est pas de mon art ni des secrets d'iceluy comme de plusieurs aultres. Je sçay bien qu'un bon remède contre vne peste, ou toute autre maladie pernicieuse, ne doit estre celé. Les secrets de l'agriculture ne doivent estre celez. La parole de Dieu ne doit estre celée. Mais de mon art de terre et de plusieurs autres arts il n'en est pas ainsi. Il y a plusieurs gentilles inuentions, lesquelles sont contaminées et mesprisées pour estre trop communes aux hommes. » Il reste inébranlable malgré les prières de *Théorique,* par laquelle il se fait dire à lui-même qu'agir de cette façon « c'est abuser des dons de Dieu, c'est n'auoir nvlle charité; si tu tiens ainsi ton secret caché, tu le porteras en la fosse, nul ne s'en ressentira et ta fin sera maudite... » Aussi l'art qu'il avait si péniblement créé disparaît-il presque

entièrement avec lui, ne produisant plus sous ses continuateurs immédiats que des œuvres médiocres, ternes, sans finesse, sans vigueur, et sorties de moules usés.

Il faut cependant faire une exception pour la fabrique d'Avon, près Fontainebleau, à laquelle on a pu restituer à la suite de la publication du *Journal* d'Hérouard, premier médecin du Dauphin, depuis Louis XIII, bien des pièces recouvertes d'émaux assez brillants pour qu'on les ait pendant longtemps attribuées à Palissy.

Hérouard, qui écrivait jour par jour ce qui intéressait le jeune prince, mentionne souvent, pendant le séjour de la cour à Fontainebleau, les visites que le Dauphin et son frère allaient faire à Avon, où ils achetaient des « petits marmousets de poterie ». Grâce aux détails qu'il donne, on sait que c'est à Avon qu'étaient fabriquées toutes ces petites statuettes d'une composition naïve et charmante, dignes de figurer auprès des œuvres du maître : *le joueur de cornemuse, le joueur de tambourin, l'enfant poursuivi par une lice, le capitaine Fracasse,* etc. etc., et surtout la délicieuse petite *nourrice* [1], une des plus gracieuses figurines qu'ait produites la plastique émaillée.

Nous possédons les noms de plusieurs potiers de cette époque, dont il est fait souvent mention dans des actes publics, des comptes royaux ou des lettres pa-

[1] « Le 24 avril 1608, la duchesse de Montpensier vient voir à Fontainebleau le petit duc d'Orléans, second fils de Henri IV, et lui mène sa fille, âgée d'environ trois ans. Le petit prince l'embrassa et lui donna une *petite nourrice en poterie* qu'il tenoit. » (*Journal de Jean Heroard sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII,* 1601-1628.)

tentes, mais nous n'avons malheureusement aucun renseignement sur leurs œuvres. Tels sont, entre autres, Jehan Biot, dit *Mercure;* Antoine Clericy, *ouvrier en terre sigillée,* et Jacques de Fonteny, poète parisien, confrère de la Passion, émailleur et boiteux, dont parle l'Estoile dans son *Journal de Henri IV :* « Le vendredy (5 janvier 1607), Fonteny m'a donné pour mes étrennes un plat de marrons de sa façon, dans un petit plat de faïence, qu'il n'y a celui qui ne les prenne pour vrais marrons, tant ils sont bien contrefaits près du naturel. » Un peu plus tard (le 29 février), il dit encore : « Fonteny le boiteux m'a donné ce jour un plat artificiel de poires cuites au four, qui est bien la chose la mieux faite et la plus approchante du naturel qui se puisse voir. »

Quelques fabriques de la province, surtout celles du sud-ouest, la Chapelle-aux-Pots et Brizambourg, près Saintes, la Rochelle, Fontenay-le-Comte, etc., cherchèrent à imiter, elles aussi, les poteries à reliefs et les *rustiques figulines;* mais ce que nous connaissons des produits qui leur sont attribués ne mérite guère d'être étudié, et nous nous bornerons simplement à les mentionner ici.

Rennes fabriquait également des poteries vernissées ornées de reliefs; comme celles des fabriques que nous venons de citer, elles sont reconnaissables, ou du moins semblent pouvoir être reconnues, à leur ton vert assez intense, sillonné de jaspures plus foncées.

Beauvais et les fabriques des environs, la Chapelle-aux-Pots, Savignies, etc., continuaient à produire leurs terres vernissées en vert uni un peu clair, et surtout

les grès, recouverts d'un émail bleu uni. Ces *poteries azurées,* dont il est question dans Rabelais, et que mentionnent souvent les écrivains des XVIe et XVIIe siècles, avaient une réputation assez grande et étaient assez estimées pour pouvoir être offertes aux souverains. Lorsque François Ier, se rendant à Arras, en 1520, passa par Beauvais, le chapitre diocésain, suivant une délibération du 16 mai, décida qu'il serait offert à la reine, qui accompagnait le roi dans ce voyage, des bougies et des *vases de Saveignies;* et plus tard, par délibération du 4 décembre 1536, on décida de « faire présent au roi d'un *buffet de Savignies* »; des hommages semblables lui furent faits également en 1540 et en 1544. La réputation de ces poteries durait encore à la fin du XVIIe siècle, puisqu'en 1689 on les jugeait dignes d'être offertes à la reine d'Angleterre, à son passage à Beauvais, lorsque, s'enfuyant de Londres, elle se rendit de Calais à Saint-Germain. Le musée de Sèvres possède plusieurs spécimens des « poteries azurées » de Beauvais, entre autres une bouteille de chasse ou gourde plate, sur laquelle, au-dessus d'un écusson aux armes de France, on lit le nom d'*Antoine Loysel,* avocat et historien de Beauvais, qui vivait dans la dernière moitié du XVIe siècle (1536-1617).

Nous citerons enfin Avignon, qui, dès le XVIe siècle, produisait des poteries de formes assez élégantes, d'une fabrication soignée et bien reconnaissables à leur beau vernis brun-marron uni, ou plus souvent tacheté de mouchetures imitant l'écaille. La fabrication de ces poteries se continua jusque vers le milieu du XVIIIe siècle.

§ IV

ALLEMAGNE

NUREMBERG

A part les poteries de grès dont nous parlerons plus loin, et dans la production desquelles elle semble n'avoir pas eu de rivale, l'Allemagne n'est guère représentée dans l'industrie de la céramique, jusqu'à la fin du XVIe siècle, que par les seules fabriques de Nuremberg, cette ville privilégiée entre toutes, qui a donné naissance à un si grand nombre d'artistes éminents, et que l'on a à juste titre appelée la Florence du Nord. Et encore cette fabrication semble-t-elle être restée presque exclusivement entre les mains d'une famille de potiers, qui aurait conservé, comme celle des della Robbia en Italie, pendant la longue période d'un siècle le secret, ou tout au moins le monopole presque exclusif de l'industrie de la poterie émaillée.

Cependant nous devons avouer que l'on ne sait rien de bien précis à ce sujet. Certains auteurs, emportés par un faux amour-propre national, ont prétendu que l'Allemagne avait précédé tous les pays d'Occident dans la connaissance et la pratique d'un grand nombre d'arts industriels, et notamment dans la fabrication

des poteries à émail stannifère, dont la composition, disent-ils, était connue dès le XIIIe siècle. Mais comme d'un côté ils n'ont guère apporté à l'appui de leur opinion que des présomptions ou des documents extrêmement discutables, et que, d'autre part, il n'est pas possible de faire remonter au delà des dernières années du XVe siècle les poteries allemandes qui existent dans les musées et les collections, nous pensons que cette industrie a suivi dans l'empire germanique la même marche que dans les autres contrées de l'Europe, et qu'il n'y a pas lieu de lui accorder une priorité à laquelle rien ne prouve qu'elle ait droit.

On trouve, il est vrai, sur quelques tableaux de l'école allemande, datant de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle, des représentations de vases offrant une ornementation et des inscriptions peintes en bleu sur fond blanc; mais ces vases, au moins ceux que nous avons vus représentés sur deux tableaux (n°s 1363 et 1386) du musée Germanique de Nuremberg, offrent tous les caractères des faïences italiennes de cette époque, et les inscriptions latines qu'ils portent sont peintes en lettres rappelant par leur forme celles que l'on remarque sur les premiers produits de Faenza; en tout cas, il n'existe nulle part des faïences allemandes qui ressemblent à ces vases peints.

C'est à la famille des Hirschvogel, dont le chef, Veit Hirschvogel, potier et peintre sur vitraux [1], né

[1] On voit dans l'église Saint-Sebald, à Nuremberg, quatre fenêtres dont les beaux vitraux, dessinés et peints par Veit Hirschvogel, en 1515, représentent le margrave Frédéric d'Anspach entouré de sa femme et de ses enfants.

en 1441, mourut en 1525, que les poteries de Nuremberg doivent leur célébrité. Veit eut plusieurs fils; l'aîné, désigné sous le nom de Veit Hirschvogel le jeune, est surtout connu comme graveur; le second, Augustin, s'adonna presque exclusivement à l'art de la poterie, et surtout des poteries ornées de reliefs. C'est à lui que l'on attribue la fabrication de ces vases, recouverts d'émaux polychromes, assez purs et très éclatants, et portant des figures modelées en relief sur la panse ou dans des cavités en forme de niches pratiquées dans le corps même du vase. La similitude qui, au premier abord, semble exister entre les émaux de ces vases et ceux des faïences de Palissy, a fait croire à plusieurs auteurs allemands que le potier saintongeois était élève d'Augustin Hirschvogel. Cette opinion ne repose sur aucune preuve; on ne sait pas exactement, du reste, si Palissy a jamais été en Allemagne, et surtout aussi loin que Nuremberg, et, en tout cas, ce n'est que bien longtemps après être revenu de ses voyages qu'il songea à la fabrication des poteries; de plus, il dit à plusieurs reprises que ce qu'il cherchait était la composition de l'émail blanc, et cet émail n'existe pour ainsi dire pas dans les faïences allemandes.

Mais ce qui fit surtout la réputation des Hirschvogel et des potiers de Nuremberg, c'est la fabrication de ces magnifiques poêles que l'on retrouve plus tard dans toute l'Allemagne, aussi bien qu'en Suisse et en Alsace, véritables monuments qui ne mesurent souvent pas moins de $2^{m},50$ de hauteur, et forment dans la pièce principale de la maison une masse imposante, au-

tour de laquelle se réunit toute la famille pendant les longues soirées d'hiver. Dans quelques-uns, trois marches conduisent à un siège ou fauteuil, également en faïence, appliqué contre le mur et où s'assied le vénérable aïeul.

Aux xvie et xviie siècles, ces immenses poêles étaient en poterie, vernissée le plus généralement en beau vert foncé, et se composaient de deux masses cubiques superposées, formées par des pièces fabriquées séparément : carreaux, plaques, pilastres, cariatides, chapiteaux, etc., dont l'assemblage constituait un ensemble riche et varié ; des pieds en terre ou en fonte de cuivre les isolaient du plancher. Sur leurs surfaces étaient reproduits en relief monochrome des sujets mythologiques, des scènes prises dans l'Ancien et le Nouveau Testament, des figures allégoriques ou des motifs décoratifs. Quelquefois le vernis était brun ou noir et rehaussé de dorures. Le *burg* ou château, et le musée Germanique, à Nuremberg, possèdent plusieurs de ces beaux poêles, dont l'exécution savante et le grand style justifient la réputation qu'avaient acquise les Hirschvogel et leurs successeurs dans l'Allemagne du xvie siècle. De grandes et belles plaques détachées font partie des collections du musée de Cluny et du musée de Sèvres, et ce dernier établissement possède, en outre, un poêle entier datant du commencement du xviie siècle, d'une belle ordonnance et d'une élégante simplicité.

GRÈS-CÉRAMES

Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons dit dans notre résumé historique sur l'origine des grès-cérames ; il est évident que certaines poteries antiques qui avaient accidentellement subi un excès de cuisson, ou dont la pâte contenait du sable, peuvent être considérées comme des grès ; mais ce sont là des exceptions que nous devons négliger dans un travail d'ensemble.

C'est à partir du xve siècle seulement que la fabrication des grès s'établit d'une façon suivie, et c'est en Allemagne, dans les contrées situées sur les bords du Rhin, que l'on place généralement le berceau de cette industrie. Cependant une tradition très répandue en Hollande attribue à la comtesse Jacqueline de Bavière, prisonnière en 1425 au château de Teylingen, non loin de Leyde, la confection des premières poteries de grès. Cette princesse, autant pour occuper les tristesses et les loisirs de sa captivité que pour laisser aux âges futurs des souvenirs de sa présence, aurait, dit-on, fabriqué des *canettes* qu'elle jetait ensuite dans les fossés du château ; aussi les grès de cette forme ont-ils reçu le nom de *Jacoba's Kannetjes*[1]. Le musée de Sèvres possède un de ces pots de grès qui ne donne pas une

[1] Un traité spécial sur les *Vrow Jacoba's Kannetjes* a été imprimé en Hollande, à Arnheim, en 1757.

bien haute idée de l'habileté et du sentiment artistique de la comtesse Jacqueline[1].

De même que tous les vases antiques qui avaient été jusqu'à ces derniers temps improprement appelés *étrusques*, les grès des XVIe et XVIIe siècles ont reçu à tort, pendant bien longtemps, le nom générique de *grès de Flandres*, bien que les inscriptions allemandes et les armoiries qui les décorent eussent dû indiquer la provenance exacte de la plupart d'entre eux. Aujourd'hui, grâce aux recherches des savants allemands, on peut établir d'une façon précise les lieux où ils ont été fabriqués, et si les Flandres, ce qui, du reste, n'a jamais été contesté, ont produit des poteries de grès, c'est en nombre restreint relativement à la quantité considérable de ceux qui sont sortis des usines de l'Allemagne.

On peut diviser les grès-cérames en quatre variétés principales, suivant la couleur de leur pâte et celle de leur glaçure.

1° Grès à pâte blanchâtre ou gris-perle sans aucune glaçure.

Fabriqués à Siegburg, près de Cologne, les grès de cette catégorie affectent le plus souvent la forme de canettes cylindriques (fig. 81), ornées en relief de médaillons représentant des scènes de l'Ancien Testament, ou des figures allégoriques; presque toujours des écussons reproduisent, sur la face antérieure, les

[1] Dans les Flandres et en France, surtout dans les provinces septentrionales, on appelle encore *jacquelines* toutes les bouteilles en grès à large ventre; on donnait également ce nom, ainsi que nous le verrons plus loin, aux brocs de faïence figurant une femme assise.

riches armoiries des électeurs et des princes d'Allemagne, ou des personnages auxquels ils étaient destinés, ainsi que la date de leur fabrication. La hauteur de ces canettes, qui sont les plus rares parmi les grès allemands, atteint quelquefois 35 centimètres. Les



Fig. 81. — Grès de Siegburg, près de Cologne, daté de 1587.

(South Kensington museum.)

poteries de grès, du reste, grâce à la texture fine et serrée de leur pâte, étaient souvent d'assez grande dimension; c'est ainsi qu'une aiguière du musée de Cluny, provenant également de Siegburg, ne mesure pas moins de 90 centimètres de hauteur.

2° Grès à pâte jaunâtre, recouverts d'une glaçure brune plus ou moins foncée et quelquefois un peu bronzée.

Ces grès, qui sont les plus communs, ont été fabriqués dans plusieurs endroits, notamment à Raeren, non loin d'Aix-la-Chapelle, près de la frontière belge, et à Frechen, près de Cologne. Beaucoup sont ornés de frises circulaires représentant, toujours en relief, des chasses, des danses, des cortèges ou des sujets bibliques. On en

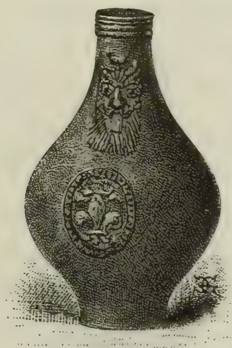


Fig. 82. — *Grey-beard* ou *bellarmine.*

(Coll. de lady Charlotte Schreiber.)

rencontre un grand nombre portant, sur la partie antérieure du col, des mascarons à longues barbes qui leur avaient fait donner le nom de *barbmans.* En Angleterre, où les grès bruns furent importés de bonne heure, et où plusieurs potiers allemands vinrent ensuite établir des manufactures, on les appela d'abord *grey-beards* ou *long-beards* (*barbes grises* ou *longues barbes*), et, plus tard, sous le règne de Jacques Ier, *bellarmines;* on leur avait donné ce nom en moquerie par allusion au cardinal Robert Bellarmin, qui s'était opposé aux progrès de la religion réformée, et qui portait une longue

barbe. Les pièces de théâtre et les poèmes de l'époque parlent souvent de ces sortes de cruches (fig. 82).

3° Les grès à pâte grise ou bleuâtre décorés d'émaux bleus, violets ou bruns.

Höhr et Grenzhausen, près de Coblentz, paraissent avoir été les centres les plus importants de la fabrication de ces poteries, dans lesquelles on trouve une



Fig. 83. — Grès de Coblentz à rosace découpée à jour.
(Coll. de M. L. Berthet.)

grande richesse d'ornementation en même temps qu'une variété considérable de formes élégantes et parfois bizarres, qui dénotent une remarquable ingéniosité de composition, et surtout une extrême habileté de la part des ouvriers.

La décoration est estampée en creux ou moulée en relief; dans certaines grandes pièces elle est quelquefois formée d'éléments hétérogènes, appliqués au hasard et sans aucune idée d'ensemble dans la conception,

au moyen de ceux des moules qui étaient le mieux en rapport avec la dimension de la surface à orner. C'est ainsi qu'une grande cruche du musée de Cluny, dont la panse, divisée par des pilastres à cariatides, est décorée des figures de Neptune, du Soleil, de la Lune, de Pluton, de la Justice, etc., a son goulot couvert de sujets de chasse avec la légende : « Je ne sais rien de meilleur sur terre et au ciel que de savoir que nous serons des bienheureux de par Jésus-Christ. » Sur beaucoup d'autres se trouvent des devises, des souhaits, des témoignages d'affection ou de souvenir; un grès du musée de Sèvres, qui a dû être offert en présent par un mari à sa femme à l'occasion de l'anniversaire de leur union, porte l'inscription suivante : « Douze mois se sont passés! Eh bien! continuons, Marguerite, recommençons une année. — 1578. »

On a fabriqué en grès des *pots à surprise* d'une disposition assez ingénieuse, des chaufferettes en forme de livre, et surtout de petites cruches avec médaillons en rosaces découpées à jour (fig. 83).

4° Grès à pâte brune et à glaçure noire, ou décorés d'émaux polychromes posés après la fabrication et cuits à une basse température.

On a fabriqué à Kreusen, en Bavière, des pots à bière de forme cylindrique surbaissée, ornés en relief de figures en frise circulaire peintes en couleurs un peu violentes de ton, opaques, ayant l'apparence des couleurs à l'huile, et quelquefois rehaussées d'or. Les plus connus parmi ces grès, qui datent du XVIIe siècle, sont ceux que l'on désigne sous le nom de *cruches des*

Apôtres (*Apostel Krüge*), et qui représentent sur la panse les figures du Christ et des apôtres, accompagnés quelquefois d'autres saints personnages. Quelques-uns, d'assez grande dimension, portent des inscriptions singulières; celle-ci, entre autres, qu'on lit sur un des pots du musée de Cluny : « Celui qui me boira d'un trait sera béni par la sainte Trinité. » D'autres, plus rares, sont ornés des figures en pied ou à cheval des électeurs, de cortèges, de danses ou de sujets de chasse à courre. On a fait souvent des contrefaçons de ces grès surmoulés sur les originaux et peints à l'huile; mais il est facile de les reconnaître en grattant légèrement la couleur, qui s'enlève alors ou se raye sous la pointe du canif.

Certains grès à décorations géométriques estampées en relief et recouvertes d'émaux noirs, gris et blancs, connues sous le nom de *cruches de deuil*, étaient fabriqués en Saxe.

Nous n'avons indiqué ici que les principales fabriques de l'Allemagne, et les caractères particuliers de leurs produits; il en est beaucoup d'autres moins importantes et dont l'histoire n'est pas connue; l'étude des grès est du reste de date toute récente, et il y a encore beaucoup à glaner dans ce champ presque inexploré. Quant aux grès de Flandres, on ne sait presque rien sur les lieux qui les ont produits; les grès bruns que l'on désigne plus particulièrement aujourd'hui sous le nom de grès flamands[1] paraissent

[1] « Le nom de Flandre était anciennement une dénomination générale s'appliquant à toutes les provinces belges; de là la qualification de *grès flamands* donnée à des poteries dont on chercherait vainement l'origine dans la

avoir été surtout fabriqués à Raeren, commune de l'ancien duché de Limbourg, située près de la frontière belge, ainsi que nous l'avons dit, mais appartenant aujourd'hui à l'Allemagne.

L'industrie des grès, qui avait été florissante pendant le XVIe siècle, commence à perdre son caractère artistique au XVIIe, pour s'éteindre peu à peu et disparaître bientôt presque complètement. Aujourd'hui quelques fabricants des environs de Cologne ont voulu tenter de la faire revivre; mais leurs produits, quoique copiés et même surmoulés entièrement sur les œuvres de la belle époque, n'offrent plus le même charme; la glaçure, pauvre et empoisonnée par le bleu des émaux, est d'un ton dur, désagréable, et masque cette belle couleur grise de la pâte, si douce et si harmonieuse, et qui s'alliait si bien, dans les grès de Cologne, avec les ornements dont elle faisait ressortir le relief fin et précis.

Flandre actuelle proprement dite. Ce nom, qui a conservé sa vogue imméritée, est encore dû à cette circonstance que les premières et plus importantes collections de grès ont été formées dans les Flandres : telles sont les collections d'Huyvetter, qui possédait le beau grès connu sous le nom de *roi des vases* et appartenant aujourd'hui au musée de South Kensington ; de Weckherlin, Verhelst, de Renesse, Minard, etc.; ce qui a fait facilement confondre le lieu de provenance apparente avec celui de la fabrication. » — Cf. SCHUERMANS, *Catalogue de la IVe section de l'exposition nationale belge de 1880.*

§ V

FRANCE (XVIIe ET XVIIIe SIÈCLE)

Nous avons dit dans un précédent chapitre le peu de succès qu'avaient obtenu les tentatives faites pendant le XVIe siècle pour introduire en France l'industrie des faïences émaillées; nous avons vu qu'à Rouen, après Masseot Abaquesne, qui avait cependant produit les beaux carreaux du château d'Écouen, la fabrication avait été interrompue; il en fut de même à Lyon, où la manufacture fondée par des Italiens venus de Faenza n'avait eu qu'une existence éphémère; et quant aux fabriques qui, dès cette époque, auraient été établies par des Italiens également dans d'autres villes de France, notamment à Nantes, au Croisic, à Rennes, etc., leur existence est tellement hypothétique, et leurs produits, en tout cas, si peu connus, qu'elles n'ont laissé aucune trace dans l'histoire de la céramique de notre pays.

NEVERS

Ce n'est qu'au commencement du XVIIe siècle, en 1608, que nous trouvons la première mention positive

d'une fabrique française un peu importante établie à Nevers, rue Saint-Genest, 12 : celle des frères Conrade, transfuges des manufactures de Savone, petite ville de la côte de Gênes renommée pour ses faïences.

Avant cette époque, cependant, il avait existé une autre fabrique sur laquelle les documents historiques font défaut, mais dont les œuvres assez rares sont connues et ont pris place dans nos musées, et qui devait être dirigée par Scipion Gambin, *pothier*, dont on trouve le nom sur les registres des paroisses de Nevers, où il figure comme parrain en 1592. Ce Gambin, appelé sans doute en France par Louis de Gonzague, parent de Catherine de Médicis, devenu duc de Nivernais en 1565, par son mariage avec Henriette de Clèves, fille aînée du dernier duc de Nevers, était bien évidemment parent de Julien Gambin, de Faenza, auquel Henri III avait concédé, en 1574, l'autorisation d'établir une fabrique à Lyon. Ainsi s'expliquerait le style exclusivement italien des premières faïences fabriquées à Nevers.

Tout dans ces faïences, en effet, les formes, le décor et l'exécution, rappelle les majoliques de la décadence d'Urbino et de Faenza ; la couleur seule en est moins intense, mais cela tient à la suppression de la couverte (*marzacotto*), avec laquelle les artistes italiens glaçaient leurs peintures et qui, ainsi que nous l'avons dit, permettait l'emploi de couleurs beaucoup plus variées et d'un ton bien plus franc. Les sujets dessinés au violet de manganèse représentent toujours, comme dans les faïences italiennes, des scènes mythologiques, des allégories ou des faits puisés dans l'histoire ro-

maine ou dans l'Ancien Testament ; les ornements, inspirés de l'antique, ainsi que presque tous ceux de l'art italien du XVIe siècle, se détachent en jaune sur fond bleu. Quoique d'un art relativement inférieur, ces faïences, surtout celles de la première période, sont assez remarquables comme exécution ; on y sent l'influence et comme un reflet des artistes de la belle époque faventine. Cette fabrication paraît avoir cessé avec les Conrade, qui apportaient de Savone le genre tout à fait nouveau du décor en camaïeu bleu ; on rencontre cependant encore dans le milieu du XVIIe siècle quelques rares pièces ayant la prétention de continuer la tradition du décor plein à personnages ; mais le dessin en est tellement barbare, la coloration si terne et tellement éloignée de celle des faïences de la première époque[1], qu'elles sont évidemment des œuvres isolées de quelques maladroits ou prétentieux élèves, plutôt que des produits d'une fabrication courante.

Avec les Conrade, la décoration change d'aspect, bien que les formes soient toujours, pour la plupart, celles de l'Italie du XVIe siècle ; c'est le camaïeu bleu, quelquefois rehaussé de manganèse, qui domine dans la décoration, dont les motifs empruntés aux porcelaines orientales, qui commençaient à se répandre en Europe à mesure que les relations commerciales devenaient plus faciles avec la Chine et le Japon,

[1] Le musée du Louvre possède une de ces faïences, datée de 1652, et représentant le *Triomphe de Joseph*, avec l'inscription suivante en gros caractères :

Pharaon fait trionqer Ioselvhe
le fait son lieutenant.

sont un peu jetés au hasard, sans parti pris de décoration et sans aucun ensemble. Souvent même, comme dans la curieuse assiette que représente la figure 84, des éléments italiens se trouvent mélangés avec des figures ou des ornements imités des porcelaines chinoises.



Fig. 84. — Assiette de style sino-nivernais.

(Coll. Ed. G.)

Dominique Conrade, qui paraît avoir été le fondateur de la fabrique, et qui avait reçu des lettres de naturalisation à la fin du XVI[e] siècle, eut pour fils et successeur Antoine Conrade, auquel, pendant la minorité de Louis XIV, fut accordé un brevet de *faïencier de la maison du roy*, « estant bien informé de son industrie et grande expérience à faire toutes sortes de vaisseaux de faïence, quelle science rare et particulière estoit réservée secrettement de père en fils en la

maison Domenique de Conrade. » Celui-ci eut à son tour pour successeur un autre Dominique Conrade, que l'on voit encore, en 1672, « maistre faïencier ordinaire de Sa Majesté. » Plusieurs pièces décorées dans le genre de Savone portent au revers la marque suivante[1] :

Conrade
A Nevers

Mais les Conrade ne conservèrent pas longtemps le privilège exclusif de la fabrication de la faïence; d'autres potiers établirent bientôt des manufactures rivales, et dès 1632 il existait déjà quatre fabriques, dont une fondée par Pierre Custode, chef d'une famille de potiers qui occupe dans l'histoire de l'industrie nivernaise une place au moins aussi importante que celle des Conrade.

C'est à cette époque, et vraisemblablement dans la manufacture des Custode, à l'enseigne de l'*Autruche*, que furent fabriquées ces belles faïences à fond bleu de Perse (fig. 85), décorées en blanc fixe parfois rehaussé de jaune, d'arabesques élégantes, de fleurs, d'animaux et quelquefois aussi de personnages empruntés à l'art oriental; ce sont évidemment là les pièces les plus parfaites qui soient sorties des faïen-

[1] Cette marque se trouve, entre autres, sous une coupe ou plateau à large bord de forme italienne, décorée en camaïeu bleu, et appartenant au musée de Sèvres.

ceries de Nevers, et leur perfection même en fit pendant bien longtemps méconnaître l'origine. Brongniart, en effet, les mentionne, dans son *Traité des arts céramiques,* comme étant d'origine orientale, et les premières faïences de ce genre qui entrèrent au musée de Sèvres



Fig. 85. — Faïence de Nevers; potiche à fond bleu persan.
(Coll. de M. Michel Pascal.)

y furent portées au registre d'inscription comme étant de fabrication persane. On faisait en ce genre, non seulement de charmantes petites pièces comme celle que représente notre gravure, mais aussi de grands plats et de grands vases décoratifs. Une des plus remarquables parmi ces faïences est certainement la grande aiguière de 70 centimètres de hauteur, trouvée en 1865 dans un des caveaux de l'hôtel des Invalides, et qui fait aujourd'hui partie des collections du musée de Cluny.

Nous rapporterons également à cette période les rares faïences à fond jaune, décorées de fleurs et

d'ornements également en blanc fixe rehaussé de bleu (fig. 86).

Malheureusement cette belle phase de la fabrication dura peu; bientôt même les faïences décorées avec les



Fig. 86. — Faïence de Nevers; potiche à fond jaune décoré en blanc fixe rehaussé de bleu.

(Coll. de M. Dupont-Auberville.)

motifs que les céramistes nivernais empruntaient un peu partout et qu'ils traduisaient avec une grande liberté, un peu au hasard, parfois sans beaucoup de goût, mais qui néanmoins sont remarquables par leur exécution franche et spirituelle, et surtout par la pureté et l'intensité de leur beau bleu, firent place à d'autres beaucoup plus communes.

A partir du commencement du XVIIIe siècle, les sta-

tuettes de saints et de saintes qui, sous l'influence italienne, avaient conservé encore un semblant d'art, devinrent pour la plupart des figures grotesques; on fit surtout, et par milliers, des assiettes grossièrement enluminées et portant toujours avec des dates la figure



Fig. 87. — Faïence de Nevers; assiette patronymique.

(Coll. de M. L. Berthet.)

du saint patron et le nom de la personne à laquelle on les destinait. On fabriqua en grand nombre des *gourdes* ou bouteilles de voyage de formes variées, des plats ornés de sujets et d'attributs ayant rapport à la profession de celui qui les commandait, et principalement des saladiers ornés de scènes, grivoises jusqu'à la licence, copiées sur des images populaires et accompagnées d'inscriptions d'un goût douteux et d'une orthographe de fantaisie. Cette fabrication avait pris

une telle extension, et le commerce qui s'en faisait par les bateliers de la Loire était devenu bientôt si considérable, qu'un Nivernais, Pierre de Frasnay, auteur d'un poème sur *la Fayence*[1], publié dans le *Mercure de France* de juillet 1735, pouvait déjà s'écrier dans un élan de lyrisme patriotique :

. . . .
Que vois-je ? j'aperçois sur nos heureux rivages
L'étranger, chaque jour affrontant les orages,
Se charger à l'envi de fayence à Nevers,
Et porter notre nom au bout de l'univers.
Le superbe Paris et Londres peu docile
Payent, qui le croira ? tribut à notre ville.

L'intention vaut certainement mieux que la forme, mais il nous est impossible de partager l'enthousiasme de Pierre de Frasnay. Les potiers nivernais, surtout dans la dernière moitié du XVIII[e] siècle, n'ont produit que des œuvres lourdes, communes, et sans aucun sentiment décoratif ; nous en excepterons cependant les faïences de Philippe Haly, qui fabriquait des assiettes et corbeilles ajourées, décorées de bouquets détachés assez franchement peints, et chargées de fruits, d'olives ou d'œufs modelés en haut relief et disposés en *trompe-l'œil,* souvent avec une véritable perfection. Nous trouvons sa signature en toutes lettres sur une

[1] Au début de son poème, Pierre de Frasnay avait indiqué l'origine italienne de l'industrie dont il était si fier pour sa ville natale :

Chantons, fille du ciel, l'honneur de la fayence.
Quel art ! dans l'Italie il reçut la naissance,
Et vint, passant les monts, s'établir dans Nevers...

série de pièces de ce genre, véritable dessert en faïence qui fait partie de la collection Gasnault, au musée de Limoges.

hALy

17 72

Nous ne citerons que pour mémoire les grossières faïences fabriquées à Nevers pendant la période révolutionnaire, et désignées à tort sous le nom de *faïences patriotiques;* couvertes pour la plupart de barbouillages informes, elles ne méritent à aucun titre que l'on s'occupe d'elles.

A différentes époques, les potiers nivernais cherchèrent à imiter les produits des autres fabriques françaises; mais leurs imitations sont facilement reconnaissables à l'exécution moins soignée que celle des originaux, et surtout, dans les faïences polychromes, à l'absence du *rouge*. Nevers, en effet, n'a pu réussir à aucune époque à produire le rouge que d'autres fabriques, Rouen entre autres, employaient avec tant de succès.

En résumé, la fabrication de Nevers, si elle a été une des plus importantes sous le rapport de la production, ne tient pas une grande place dans l'histoire de la céramique au point de vue de l'art proprement dit, et son influence a été presque nulle. Les petites manufactures qui se sont élevées sous son patronage, et dont les produits dérivent des siens tout en leur étant encore inférieurs, ce qui n'est pas peu dire,

n'ont laissé aucune trace dans l'histoire de l'industrie française, et c'est à peine si l'on peut citer parmi elles Auxerre, la Charité, Ancy-le-Franc, etc., dont les faïences grossières n'offrent aucun intérêt, et dont on ne connaîtrait même pas l'existence si leurs noms n'étaient mentionnés dans le *Dictionnaire du commerce,* de Savary, ou dans l'*Almanach général,* de Gournay.

Il n'en est pas de même de Rouen, et les merveilleux spécimens de cette fabrication si véritablement française, même dans ses imitations des porcelaines orientales, nous montrent non seulement quelle variété les céramistes normands ont apportée dans la décoration des faïences qui sortaient de leurs mains, mais encore quel parti les fabriques du second ordre ont su en tirer pour se les approprier sans les copier servilement.

ROUEN

Pour suivre l'ordre chronologique, nous avons dû commencer l'étude des faïences françaises par l'examen des fabriques de Nevers, antérieures de plus d'un demi-siècle à celles de Rouen; cependant Rouen occupe le premier rang dans l'histoire de cette belle industrie, non seulement par l'importance et le nombre de ses manufactures, mais aussi par la perfection artistique que les modestes potiers normands ont su atteindre surtout au commencement du XVIII[e] siècle,

dans la conception et l'exécution du décor de la plupart des œuvres sorties de leurs mains. Ce qui distingue avant tout les faïences rouennaises de cette époque, outre la beauté de leur émail, la pureté et l'intensité de leurs couleurs et la perfection de leur fabrication, c'est le grand sentiment décoratif que l'on remarque dans toutes, même les plus ordinaires; c'est ce décor, pour ainsi dire architectural, qui met chaque motif à sa place juste, et qui fait valoir harmonieusement, non seulement l'ensemble de la forme, mais même le moindre détail, la plus petite moulure ou le relief le moins important. C'est là la cause de la supériorité des faïences de Rouen sur celles des autres fabriques, et c'est là aussi ce qui justifie la place qu'elles occupent dans les grandes collections et les prix élevés qu'elles atteignent aujourd'hui dans les ventes, et qu'elles doivent à leur mérite incontestable plus qu'à un vain amour-propre de collectionneurs.

C'est l'étude des transformations successives du décor rouennais et de ses manifestations à différentes époques que nous nous proposons de faire dans cette rapide esquisse, bien plus que l'histoire des fabriques proprement dites; cette histoire, du reste, a été écrite d'une façon complète par un archéologue distingué, le savant André Pottier[1], auquel la vieille cité normande doit la création d'un musée hors ligne, dans lequel se trouvent rassemblés les plus beaux spécimens d'une industrie dont elle est fière à si juste titre.

[1] Cf. André Pottier, *Histoire de la faïence de Rouen*, 1 vol. in-4° planches coloriées.

C'est au milieu du XVIIe siècle que la première manufacture de faïence paraît avoir été établie à Rouen; au moins est-ce à cette date que remonte le plus ancien document établissant d'une façon authentique l'existence d'une fabrique. Depuis Abaquesne, dont nous avons parlé plus haut (p. 228), jusqu'à cette époque, on ne trouve à Rouen aucune trace de l'industrie de la faïence pendant près d'un siècle. En 1644, Nicolas Poirel, sieur de Grandval, huissier du cabinet de la reine, obtint, pour fabriquer et vendre la faïence dans toute la province de Normandie, un privilège de cinquante ans qu'il céda bientôt à Edme Poterat, dont il avait été probablement le prête-nom. Malgré le parlement, qui refusa par trois fois d'enregistrer cette concession, qui lui semblait de trop longue durée, les ouvriers se mirent presque immédiatement à l'œuvre, et bientôt après on trouve la mention : *Faict à Rouen en 1647,* sur plusieurs pièces, et notamment sur un vase qui est aujourd'hui au musée de Rouen.

L'influence italo-niversaise est tellement visible dans les premiers produits de cette époque, les formes, le décor, tout rappelle si bien les faïences des Conrade, qu'il paraît de toute évidence que ce sont des ouvriers appelés de Nevers qui ont été les premiers agents de la fabrication rouennaise; du reste, le nom d'un *Custode,* potier, que l'on retrouve mentionné dans plusieurs actes passés à cette époque, et qui appartenait évidemment à la famille des Custode de Nevers, viendrait appuyer cette opinion.

Comme Nevers, Rouen a commencé par fabriquer des plats et des assiettes à large bord et à bassin

étroit et profond, dont la forme rappelle celle des drageoirs, des *tondini* italiens, et qui étaient ornés en camaïeu bleu de motifs détachés, chimères, oiseaux, fleurs, etc., imitant les décors des faïences de Savone ou ceux des porcelaines orientales. Mais cette première période d'imitation dura peu; les artistes rouennais surent s'affranchir bientôt des influences étrangères et créèrent, vers la fin du XVII[e] siècle, les beaux décors dits *à lambrequins* ou *à broderies,* si originaux, si vraiment français, qui resteront comme la plus haute manifestation de la décoration de la faïence dans notre pays, et dont les motifs alternés étaient empruntés pour la plupart aux étoffes, aux dentelles, à la marqueterie, à la ferronnerie ou aux fleurons et culs-de-lampe des beaux livres de l'époque.

Ce fut surtout à la fin du règne de Louis XIV que la fabrication prit une extension considérable, et que les potiers rouennais s'ingénièrent à produire des services riches et luxueux dignes de figurer sur les tables des grands. La nécessité de subvenir aux dépenses occasionnées par une guerre acharnée au dehors, les inondations de la Loire, et surtout la disette de 1709, avaient épuisé les finances; on cherchait « à faire argent de tout », et quelques seigneurs, afin de venir en aide au trésor, ayant porté leur argenterie à la Monnaie et l'ayant remplacée par de la faïence, virent bientôt leur exemple suivi de toutes parts. Ce fait est relaté dans un grand nombre de lettres et de mémoires du temps. C'est d'abord Madame, duchesse d'Orléans, belle-sœur de Louis XIV, qui écrit, le 8 juin 1709 : « ... La famine est telle que des enfants se sont mangés

les uns les autres. Le roi est tellement résolu à continuer la guerre, qu'il a, hier, remplacé son service d'or par de la vaisselle de faïence; il a envoyé tous les objets qu'il avait en or à la Monnaie, afin de les convertir en louis [1]. » Puis Saint-Simon, qui, dans ses *Mémoires* (année 1709), dit : « Tout ce qu'il y eut de grand et de considérable se mit en huit jours à la faïence; ils épuisèrent les boutiques et mirent le feu à cette marchandise... Le roi agita de se mettre à la faïence; il envoya sa vaisselle d'or à la Monnaie, et M. le duc d'Orléans le peu qu'il en avait... »

Les fabriques, du reste, étaient nombreuses à Rouen à cette époque. Le fils d'Edme Poterat, Louis Poterat, sieur de Saint-Étienne, s'était également fait octroyer, en 1673, la concession d'un privilège l'autorisant à cuire « la porcelaine [2], la faïence violette peinte de blanc et de bleu », et ce privilège n'était pas encore expiré qu'un grand nombre d'autres faïenciers, occupant plus de deux mille ouvriers, s'étaient établis dans le faubourg Saint-Sever, et avaient sollicité et obtenu l'autorisation de continuer leurs travaux, nonobstant les droits *exclusifs* de Louis Poterat. Il y eut à ce moment, dans la fabrication normande, une émulation qui devait enfanter de nombreuses variétés de décors, bientôt imités et copiés par toutes les manufactures; mais, dans la plupart des cas, l'absence de marques de fabriques ou de signatures rend tellement difficile l'attribution certaine à un atelier déterminé d'un genre

[1] *Correspondance complète de Madame, duchesse d'Orléans,* traduction Brunet, t. I, p. 114.

[2] Voir page 30.

particulier de décoration, que nous nous bornerons à indiquer ici les diverses manifestations de l'art rouennais, sans en rechercher les origines, toujours un peu hypothétiques.

Le décor à lambrequins, dont nous avons parlé, fut d'abord exécuté très simplement en camaïeu bleu; il se composait, le plus souvent, de deux motifs alternés



Fig. 88. — Faïence de Rouen; bordure à lambrequins.
(Coll. Ed. G.)

reliés entre eux et répétés de façon à former une bordure sur le marli des plats et des assiettes, ou sur le pourtour des vases, des aiguières, des sucrières à poudre et autres objets de forme symétrique. Ces lambrequins étaient plus ou moins compliqués, mais toujours composés, d'après le même principe, de palmettes, de feuilles et de rinceaux réservés en blanc sur un fond réchampi en bleu. Ceux qui semblent avoir été le plus souvent usités et qui sont comme le point de départ de ce genre de décor sont représentés figure 88.

Le centre des plats et des assiettes était occupé par un fleuron qui a subi un grand nombre de variations. Dans le principe, il se composait d'un motif assez chargé, un peu lourd, et représentant toujours, au milieu de fleurs et de palmettes en rinceaux se déta-

chant en réserve sur fond bleu, deux animaux fantastiques, quelquefois à tête humaine, affrontés, c'est-à-dire se regardant face à face, une moitié du décor retourné et répété ayant servi à constituer l'autre moitié.

Cette répétition symétrique est, du reste, un des caractères distinctifs du décor bleu rouennais; même

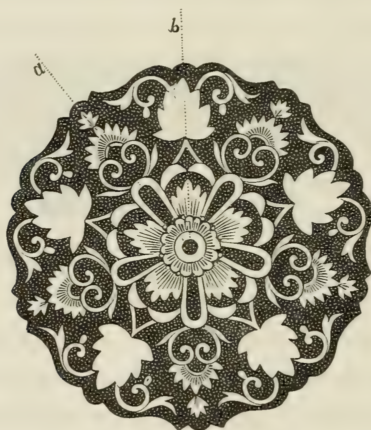


Fig. 89. — Fleuron central d'une assiette de Rouen.

(Coll. de M. Michel Pascal.)

dans les motifs qui paraissent le plus compliqués, les éléments constitutifs sont toujours très simples, et l'on est étonné, en les décomposant, de voir avec quelle ingéniosité les faïenciers rouennais les ont disposés et quel parti ils ont su en tirer. Dans le fleuron central que représente la figure 89, le décorateur n'a eu qu'à trouver et à dessiner la petite portion comprise entre *a* et *b*; décalquée et reportée dix fois, elle est suffisante pour constituer le fleuron tout entier.

Quand les motifs alternés et répétés à intervalles

égaux partent du bord de la pièce et convergent vers le centre, ils forment ce que l'on a appelé le décor de *style rayonnant*. Malgré la richesse apparente de ces beaux décors dont les combinaisons éclatantes et symétriques rappellent les rosaces de nos vieilles cathédrales, le principe est toujours aussi simple. Dans



Fig. 90. — Assiette de Rouen à décor bleu de style rayonnant.
(Coll. de M. Dupont-Auberville.)

la superbe assiette que reproduit la figure 90, et qui peut être regardée comme un des produits les plus élevés de l'art rouennais, il a suffi d'un motif répété seize fois pour arriver à obtenir cette combinaison ornementale qui paraît assez compliquée au premier aspect.

Ainsi que nous l'avons dit, ce sont surtout les fleurons qui décoraient le centre de leurs plats et de leurs

assiettes que les faïenciers rouennais se sont plu à varier; celui que l'on rencontre le plus fréquemment et que toutes les fabriques, même celles qui produisaient les faïences les plus communes, ont employé, qui a subi de nombreuses transformations, et que l'on



Fig. 91. — Fleuron à corbeille d'une assiette de Rouen.

(Coll. de M. Michel Pascal.)

trouve parfois associé à de riches ornements, se compose d'une corbeille remplie de fleurs de convention, toujours disposées d'une façon symétrique (fig. 91). Dans tous ces fleurons on retrouve les mêmes principes décoratifs composés de feuilles dentées disposées en rinceaux ou formant culot, et puisés, soit dans les livres de l'époque (fig. 92), soit dans les œuvres de Bérain.

Tous ces décors étaient exécutés en camaïeu bleu ou en bleu rehaussé de rouge de fer, avec une grande

liberté de pinceau et une hardiesse spirituelle qui donnent un charme inexprimable à toutes les faïences rouennaises, et qui étaient nécessaires pour corriger la froideur résultant de la disposition symétrique des ornements. Un grand nombre de pièces datant de cette



Fig. 92. — Fleuron emprunté aux ornements typographiques du XVIIIe siècle. (Coll. de M. Michel Pascal.)

époque portent des armoiries peintes également en camaïeu bleu, et dans lesquelles les couleurs des émaux sont indiquées, suivant les règles héraldiques, par des tailles diverses.

Le décor polychrome commença à être exécuté à Rouen vers la fin du XVIIe siècle; dans le principe, il emprunta ses motifs aux éléments qui constituaient les lambrequins, mais la disposition en fut variée à l'infini; le décor dit *à ferronnerie* (fig. 93), dans lequel on retrouve comme une reproduction des beaux ouvrages en fer forgé de l'époque, et dont les spéci-

mens sont assez rares, paraît avoir été la plus ancienne manifestation de l'emploi des couleurs variées sur la faïence rouennaise.

Les plus remarquables exemples du décor polychrome de cette première période de la fabrication



Fig. 93. — Faïence de Rouen; décor polychrome dit *à ferronnerie*.

(Coll. de M. Michel Pascal.)

de Rouen sont les pièces du service commandé par François-Henri de Montmorency, duc de Luxembourg, maréchal de France et gouverneur de la Normandie de 1690 à 1695. Le musée de Cluny possède plusieurs échantillons de ce service, ainsi qu'une magnifique fontaine d'apparat, portant les mêmes armoiries, et dont la partie supérieure est soutenue par trois en-

fants en ronde bosse. Ces diverses pièces ont été attribuées, mais sans preuves positives, à la fabrique de Guillebaud ou Guillibaud, auquel on doit, sans aucun doute possible, la création d'un décor bien particulier et qui apparaît un peu plus tard dans l'industrie rouennaise. Ce décor, aux couleurs vives et éclatantes, et qui a surtout été appliqué sur des plats et des



Fig. 94. — Faïence de Rouen ; bordure des décors de Guillebaud.
(Musée céramique.)

assiettes, se compose au centre de pagodes et de paysages fleuris dans le style pseudo-oriental de l'époque ; il est surtout reconnaissable aux bordures, dont les dessins quadrillés vert et rouge sont coupés par des réserves de bouquets ou de fleurs détachées du plus gracieux effet (fig. 94).

C'est à ce moment également qu'apparaît un genre dont les spécimens sont assez rares, et qui n'a d'analogue dans aucune autre fabrication. Nous voulons parler de ces belles pièces décorées au centre de grands médaillons à bords lobés et à fond jaune ocré, sur lequel se détachent en bleu foncé, presque noir, de charmantes arabesques formant des rinceaux élégants et variés, au milieu desquels ressortent, en réserves

blanches légèrement modelées en bleu, des figures d'Amours dessinées sans beaucoup d'art, mais pleines d'entrain et de verve. La bordure, du même ton, est ornée de mosaïque quadrillée coupée par des médaillons ovales à rinceaux (fig. 95). Le musée de Sèvres

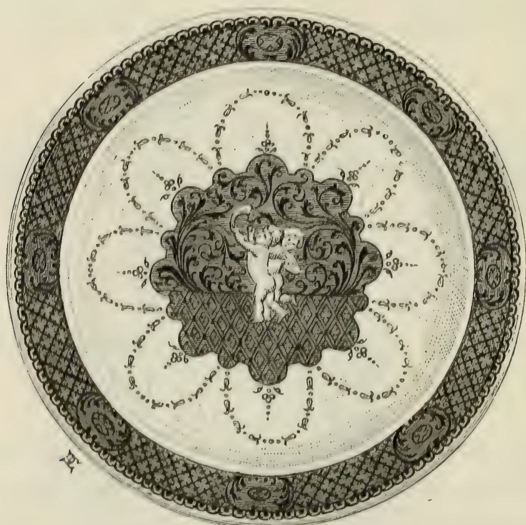


Fig. 95. — Faïence de Rouen; assiette à décor jaune ocré.
(Coll. de M. Dupont-Auberville.)

possède plusieurs de ces pièces, entre autres un grand surtout de table, une sucrière à poudre, etc. etc.

Nous citerons aussi comme fabrication exceptionnelle les décors à fond bleu-lapis, sur lequel se détachent, en blanc fixe et jaune, des fleurs et des insectes de style oriental, dessinés d'un trait fortement accentué (fig. 96). Ce genre est une imitation des décors à fond bleu persan, qui avaient acquis une si grande célé-

brité aux fabriques de Nevers; mais, si dans les faïences de Rouen les dessins sont plus corrects et mieux dessinés, en revanche le bleu du fond est loin de valoir, comme beauté et comme intensité de ton, celui dont



Fig. 96. — Faïence de Rouen; sucrière à fond bleu-lapis.
(Coll. de M. Michel Pascal.)

nous avons donné un si remarquable spécimen (fig. 85, p. 271).

Vers le milieu du XVIIIe siècle, les faïenciers normands s'inspirent, pour décorer leurs œuvres, du genre *rocaille*, si fort à la mode dans la dernière moitié du règne de Louis XV. L'application de ce décor dans la céramique rouennaise consiste dans une ornementation à bordure irrégulière, et surtout dans l'emploi, comme ornementation intérieure, de carquois et de

torches enflammées, de trophées d'armes ou d'instruments de musique, d'arcs, de flèches, etc. Le décor dit *au carquois* est celui qui doit être considéré comme le type de ce genre de fabrication.

L'ornementation subit enfin une nouvelle et dernière transformation, et l'on voit bientôt apparaître le décor *à la corne* (fig. 97), qui, d'après la quantité de pièces



Fig. 97. — Faïence de Rouen; décor *à la corne*.

(Coll. Ed. G.)

conservées dans les musées et les collections particulières, dut jouir d'une très grande vogue. Ce décor est formé par une sorte de *corne d'abondance* d'où s'échappent des tiges de fleurs accompagnées d'insectes et de papillons où le jaune et le rouge dominent. Les peintres rouennais l'ont varié à l'infini, et la *corne*, simple ou double, subit de nombreuses transformations jusqu'au jour où la fabrication de la faïence, à Rouen, fut abandonnée définitivement, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où l'emploi de la porcelaine dure commença à se généraliser et où le traité de commerce conclu avec

l'Angleterre, en 1794, permit l'introduction en France de la vaisselle en faïence fine ou *terre de pipe.*

Quelques fabricants, voulant lutter contre le goût nouveau, tentèrent sur faïence l'imitation des peintures sur porcelaine; mais ils reconnurent bientôt l'infructuosité de leurs efforts, et à Rouen comme à Nevers les manufactures de faïence cessèrent complètement d'exister au commencement de notre siècle.

Dans ce rapide examen de la fabrication du centre le plus important de la production céramique en France, nous n'avons pu qu'esquisser les principaux caractères de l'ornementation à différentes époques. Quelques artistes cependant ont fait des tentatives isolées qu'il est nécessaire de mentionner. C'est ainsi que, vers 1725, Pierre Chapelle exécutait dans la fabrique de Mme de Villeray, au faubourg Saint-Sever, deux grandes sphères avec figures, pour le château de Choisy-le-Roi, et la table aux armes de France que possède le musée de Cluny, et au centre de laquelle, dans un encadrement de rinceaux et de coquilles, il a représenté *Diane au bain.* Deux autres artistes, Claude Borne et Leleu, peignirent également des sujets de figures qui n'ont de remarquable que leur rareté.

Mais ce qui est surtout extraordinaire dans la fabrication rouennaise, c'est la grande variété d'objets que ses manufactures ont produites. Il semble que la matière docile se soit prêtée à toutes les combinaisons : bustes, gaines, consoles, chambranles de cheminées, lampes d'église, jardinières, encriers, râpes à tabac, globes terrestres et célestes, crucifix, brocs à cidre portant les noms de leurs propriétaires et l'image de

leur saint patron (fig. 98), Rouen a tout fabriqué et tout décoré d'une façon toujours parfaitement appropriée à la forme, avec une fécondité d'invention qui n'a jamais été dépassée.



Fig. 98. — Faïence de Rouen; broc à cidre daté de 1761.

(Musée d'Orléans.)

Ses produits ne sont pas moins remarquables sous le rapport de la fabrication proprement dite; il en est qui sont d'une perfection rare, tels que les charmantes et élégantes fontaines à dauphins, si fort à la mode au siècle dernier, les sucrières à poudre avec leurs couvercles en dôme percés à jour et vissés, et surtout les salières ou boîtes à épices à trois compartiments et à couvercle tournant (fig. 99).

Beaucoup de pièces de Rouen sont marquées de lettres et de monogrammes; mais l'absence de documents certains empêche de les attribuer à des fabriques déterminées; on peut cependant reconnaître,

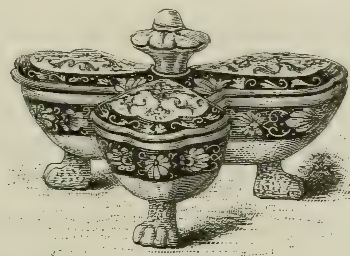
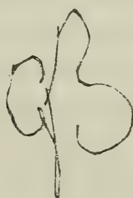


Fig. 99. — Faïence de Rouen; boîte à épices à couvercle tournant.

(Coll. de M. Dupont-Auberville.)

comme appartenant à Guillebaud, les pièces à décor polychrome marquées d'un G ou portant les lettres suivantes, que nous avons relevées sous l'assiette du



musée de Sèvres à laquelle nous avons emprunté le décor si caractéristique de la figure 94.

Les décors au carquois et à la corne portent souvent la signature suivante :

Nous ne savons exactement si cette marque appartient à un fabricant ou à un décorateur; mais nous croyons pouvoir l'attribuer à l'artiste qui marquait parfois d'un D et d'un F conjugués des faïences qui sont évidemment de la même main.

On a également attribué à Rouen, mais sans beaucoup de certitude, des marques à la *fleur de lis.*

INFLUENCE ROUENNAISE

SINCENY; QUIMPER; PARIS; SAINT-CLOUD; LILLE, ETC.

Plus que celles des autres manufactures, les faïences de Rouen ont été copiées ou imitées partout, non seulement dans des fabriques françaises beaucoup moins importantes, mais aussi à l'étranger; dans quelques-unes, les copies sont faites servilement et quelquefois bien maladroitement, mais dans un certain nombre d'autres, des artistes habiles ont transformé peu à peu leurs modèles et sont arrivés à créer un genre presque original. Parmi ces dernières il faut citer en première ligne celle de Sinceny, petite ville du département de l'Aisne, dont les produits ont été pendant bien long-

temps confondus avec ceux de Rouen, qu'ils égalent dans beaucoup de cas.

Suivant M. le docteur Warmont (*Recherches historiques sur les faïences de Sinceny*), la fabrique de Sinceny fut fondée en 1733 par M. de Fayard, seigneur de Sinceny, qui en confia la direction à un Rouennais, Pierre Pellevé; celui-ci amena avec lui un certain nombre d'ouvriers qui, dès le début, apportèrent dans la nouvelle manufacture les procédés de fabrication et les décors normands. La similitude entre les produits de Sinceny et ceux de Rouen à cette époque est telle, que l'on ne peut guère distinguer les premiers qu'à l'émail parfois un peu bleuté, au rouge qui est presque toujours *glacé* légèrement, tandis qu'à Rouen il reste souvent mat, et surtout à la marque suivante, que portent la plupart des faïences de Sinceny :



Plus tard le décor pseudo-chinois de Guillebaud y est imité et transformé d'une façon assez remarquable. Rien n'est amusant comme ces petits personnages aux robes éclatantes d'un beau jaune citrin pur et franc, qui est comme la note caractéristique des faïences de Sinceny; souvent ils couvrent tout le fond de l'assiette ou tout le pourtour du vase qu'ils décorent; d'autres fois ils n'en occupent qu'une partie et sont alors accom-

pagnés de bordures à compartiments de fleurs et de mosaïque quadrillée (fig. 100).

Vers 1775 on introduisit à Sinceny la fabrication des faïences décorées au feu de moufle, que nous étudierons plus loin.



Fig. 100. — Faïence de Sinceny; décor polychrome.

(Coll. de M. Dupont-Auberville.)

Les faïences de Quimper ne sont guère connues que depuis l'exposition rétrospective qui a été faite dans cette ville en 1876; jusqu'à cette époque elles avaient été considérées comme étant de fabrication rouennaise, et aujourd'hui encore il est difficile de leur faire restituer leur véritable origine. Fondée vers 1690, ce n'est qu'à partir de 1743, sous la direction intelligente de Pierre Caussy, fils d'un maître faïencier de Rouen,

dont la fabrique avait une certaine importance, que la manufacture de Quimper, située dans le faubourg Loc-Maria, prit une assez grande importance. Caussy modifia les procédés de fabrication et de décoration, fit construire de nouveaux fours et sut si bien conduire ses affaires que lorsque, en 1761, la mort de son père le laissa également propriétaire de la fabrique de Rouen, il n'hésita pas à abandonner à sa sœur tous ses droits sur cette seconde manufacture pour se consacrer exclusivement à celle de Quimper. Celle-ci était en pleine prospérité, et, d'après les documents que nous avons compulsés, elle occupait habituellement de soixante à quatre-vingts ouvriers.

C'est la décoration polychrome, si fort à la mode vers le milieu du XVIIIe siècle, qui domine dans les faïences de Quimper. Le jeune céramiste normand apportait avec lui les décors à la corne, les carquois, les chinois, les fleurs en terrasse, les bordures quadrillées, etc. Il les copia d'abord servilement, puis bientôt plus librement, jusqu'à ce qu'enfin il créât à côté un genre de décoration tout à fait original et qui dénote de sa part une entente rare de l'ornementation céramique. Le décor à *la corne*, toujours un peu banal à Rouen, s'y transforme et subit de nombreuses modifications et des additions du plus heureux effet, et le genre *rocaille* surtout y montre, dans ses ingénieuses combinaisons, les ressources d'un esprit inventif.

On reconnaît facilement les faïences de Quimper à leur pâte plus lourde que celle de Rouen, à leur émail un peu bis et à leur dessin tracé au violet de manganèse. Quelques pièces sont marquées d'un C (*Caussy*).

Caussy avait laissé un nombre considérable de calques et de dessins qui lui avaient servi pour l'exploitation de sa manufacture, et surtout un livre manuscrit de plus de 400 pages in-folio, qui contient en détail l'indication de tous les procédés de fabrication des pâtes, des couleurs et des émaux. Dans ces dernières années, un directeur intelligent, M. Fougeray, s'est servi de ces documents pour faire revivre l'ancienne fabrication, et il y est arrivé avec une perfection assez grande pour que beaucoup de ses produits, *écaillés* et *vieillis* par des marchands peu consciencieux, aient pu passer dans le commerce de la curiosité comme datant du siècle dernier. Hâtons-nous d'ajouter cependant que M. Fougeray est étranger à ce trafic, et qu'avec une loyauté commerciale qui l'honore, il marque ses faïences :



lettres initiales de la raison sociale de la fabrique *de la Hubaudière et Cie*. Depuis 1809, du reste, la famille de la Hubaudière possède cette manufacture renommée pour ses poteries vernissées et ses grès assez fins, marqués d'un H inscrit dans un triangle et surmonté d'une fleur de lis.

L'histoire des faïences de Paris est encore à faire; par une singularité assez inexplicable, cette industrie parisienne, qui a cependant produit des œuvres remar-

quables et qui était assez importante pour former une corporation à part, celle des verriers-faïenciers, a été négligée jusqu'à présent par les écrivains qui ont traité de la céramique, alors que des manufactures éloignées, sans aucune valeur commerciale ou artistique, étaient étudiées avec un luxe de détails inutiles ou peu intéressants dans des monographies remplies le plus souvent de fausse érudition. Sans avoir la prétention de combler ici cette lacune, nous pouvons néanmoins, et après un examen attentif de plusieurs pièces dont la provenance ne fait aucun doute, indiquer quelques-uns des caractères principaux de cette faïence, qui procède de Rouen, tout en faisant preuve, dans certains cas, d'une originalité qui lui assigne une place à part.

Ce qui distingue la fabrication parisienne, dans la première moitié du XVIII[e] siècle, c'est une certaine rudesse de fabrication; la pâte est lourde, l'émail un peu bis, parfois bouillonné et coulé, le dessin vigoureusement accentué et hardiment tracé en noir, que le décor soit exécuté en camaïeu bleu ou peint en couleurs. Plus tard la fabrication s'améliore, l'émail devient blanc et pur, mais le trait noir persiste. Dans les faïences polychromes, le rouge si caractéristique de Rouen est remplacé par un ocre jaune d'apparence assez triste; le violet de manganèse est employé avec excès; le jaune est d'un beau ton citrin assez éclatant, qui rappelle un peu celui de Sinceny, dont il diffère cependant en ce qu'il est moins opaque, moins solide à l'œil. Les lambrequins de Rouen servent de bordure, mais on sent que les décorateurs qui les emploient ne possèdent pas comme les peintres normands une

connaissance profonde des différents motifs qui peuvent les accompagner et les relier entre eux. Dans un assez grand nombre de spécimens que nous avons étudiés, ils sont isolés les uns des autres, comme cela a lieu dans le curieux petit plat (fig. 101) exécuté sans



Fig. 101. — Faïence de Paris : plat à inscription, daté de 1738.
(Coll. de M. Michel Pascal.)

aucun doute pour un cocher, *Monsieur Sansont*, qui s'y est fait représenter sur son siège, le fouet haut levé et conduisant deux belles dames que l'on aperçoit à travers les glaces d'un carrosse armorié. Un grand nombre de faïences parisiennes sont ainsi décorées d'inscriptions ou de sujets de figures d'un caractère bien particulier, et qui n'ont d'analogues dans aucune autre fabrique. Entre autres pièces de ce genre nous citerons un beau saladier ayant fait partie de la collection du savant conservateur du musée de Sèvres, le regretté

Riocreux, et représentant l'intérieur d'une boutique d'épiceries[1], et une gourde plate du musée de Cluny qui montre un cadran dont l'aiguille est arrêtée à midi et qui porte l'inscription suivante, dont nous respectons l'orthographe : *An plira Tont la Bouteille à Simon. Ouy pron temant 1720.*



Fig. 102. — Faïence de Paris ; bouteille de la pharmacie de l'abbaye de Chelles.
(Coll. de M. Paul Gasnault.)

Un faïencier parisien dont les produits sont connus, grâce aux recherches intelligentes de M. Riocreux, est *Digne,* dont la manufacture, située rue de la Roquette, ainsi que l'étaient du reste celles de presque tous ses confrères, a produit une série de remarquables vases

[1] Cette curieuse faïence, à décor polychrome, appartient aujourd'hui à M. Robert, administrateur honoraire de la manufacture de Sèvres.

et de bouteilles de formes variées au décor bleu et jaune citrin imité de Rouen, et portant tous sur la face antérieure les armes de la famille d'Orléans (fig. 102). Ces vases, dont les musées et les collections possèdent quelques beaux spécimens, avaient été commandés à Digne pour la pharmacie qu'avait installée à l'abbaye de Chelles, dont elle était abbesse, la fille du Régent, cette singulière princesse qui avait renoncé au monde, mais dont l'esprit sans cesse en éveil la portait cependant à s'occuper activement de tout ce qui paraissait devoir être le plus étranger à son sexe et à son état. C'est ainsi qu'à une foule de connaissances variées elle joignait celles de la médecine et de la pharmacie, qu'elle pratiquait, du reste, pour le plus grand soulagement des malheureux.

Dans la dernière moitié du XVIIIe siècle, ainsi que nous l'avons dit, la fabrication s'améliore; le décor rouennais jouit toujours de la même faveur, mais il est employé avec plus de science et d'intelligence qu'autrefois. Ce sont surtout les fleurons qui dominent dans l'ornementation des plats et des fontaines à dauphins, dont la vogue était grande à Paris comme à Rouen; mais ces fleurons, que les potiers normands avaient abandonnés depuis longtemps, ainsi que les décors en camaïeu bleu, pour les remplacer par l'ornementation polychrome des carquois et des cornes d'abondance, se transforment entre les mains des artistes parisiens et deviennent parfois de véritables compositions de l'aspect le plus élégant et le plus varié (fig. 103).

Les faïenciers de la rue de la Roquette ont surtout excellé dans la fabrication de ces beaux poêles et de ces

riches cheminées en faïence blanche, aux consoles ornées de mascarons et de guirlandes, aux colonnes couronnées par des corbeilles ou des chapiteaux à palmettes, qui décoraient si bien les luxueux appartements



Fig. 103. — Faïence de Paris; fleuron imité de Rouen.

(Coll. de M. A. Trichon.)

d'autrefois. Beaucoup de ces poêles sont de véritables œuvres d'art pouvant rivaliser avec les plus charmantes conceptions architecturales du XVIIIe siècle; la fabrication en est soignée, l'émail pur, solide et d'un blanc éclatant. Un beau spécimen, malheureusement incom-

plet, qui existe au musée de Sèvres, nous donne le nom d'un de ces habiles artisans parisiens dans la curieuse inscription suivante, gravée au revers, en lettres majuscules, dans la terre encore humide : JE SUIS FAITTE A PARIS LE 20 MAY DE 1769. J. BOUCHER.

A la fin du siècle, l'industrie de la faïence parisienne est en pleine décadence ; la fabrication des poêles continue encore, mais sans rien conserver de son grand caractère artistique d'autrefois. Le plus connu parmi les manufacturiers de cette époque est Ollivier, ardent patriote qui faisait don à la Convention nationale d'un poêle représentant la Bastille[1], et qui fabriquait en outre de grossiers plats à revers bruns portant au centre une devise imprimée à la vignette ou au *pochoir,* comme on disait alors. Ollivier a fait exécuter un album[2], dont le seul exemplaire aujourd'hui connu fait partie de la bibliothèque du *Soane museum,* à Londres, et dont les dessins peu intéressants montrent dans quel état de décadence était tombée cette industrie qui avait produit autrefois des œuvres si remarquables et d'un art si charmant.

En résumé, les faïences parisiennes, quoique procédant toutes du type rouennais, ont un caractère bien tranché et qui les rend facilement reconnaissables ; aussi ne pouvons-nous admettre comme devant être rangées parmi elles une série d'assiettes et de plats décorés au

[1] Ce poêle est aujourd'hui au musée de Sèvres.

[2] *Collections de dessins des poêles de forme antique et moderne de l'invention et de la manufacture du sieur* OLLIVIER, *rue de la Roquette, faubourg Saint-Antoine.* (Cet album, qui ne porte pas de date, doit avoir été gravé de 1795 à 1800.)

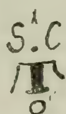
centre de figures isolées accompagnées d'inscriptions françaises, *la Comédienne, le Marchand ambulant, le Capitan Spezzaferre, l'Officier,* etc. etc., non plus que les deux plats du musée de Sèvres dont l'un est aux armes de France et dont l'autre porte l'écu de Colbert. Suivant l'opinion d'Albert Jacquemart, ces faïences auraient été fabriquées par Claude Révérend, bourgeois de Paris, qui avait demandé en 1664 l'autorisation de « faire de la faïence et de contrefaire la porcelaine en même temps qu'à introduire en France les marchandises déjà fabriquées en Hollande, où il avait mis son secret dans toute sa perfection ». Il nous est impossible de partager à ce sujet l'opinion du savant auteur des *Merveilles de la céramique.* En premier lieu, rien ne prouve que le projet de Révérend ait été suivi d'exécution, et nous n'avons trouvé son nom dans aucun des documents que nous avons consultés sur l'industrie et le commerce de la poterie parisienne à cette époque, et, en outre, il est difficile d'admettre comme chiffre ou marque de Claude Révérend les lettres A et R, qui se trouvent au revers de presque toutes les faïences de cette série et qui sont, au contraire, la marque connue d'Augestijn Reygens, maître faïencier à Delft en 1663. L'origine purement hollandaise de ces plats et assiettes ne fait donc aucun doute pour nous, et nous croyons que M. Jacquemart s'était peut-être laissé un peu influencer par une sorte d'amour-propre national en revendiquant pour Paris des faïences qui n'ont cependant de remarquable que leur rareté et la finesse relative de leur pâte et de leur émail. Tout, dans ces pièces, leur forme bien particulière et bien caractéristique, le style et

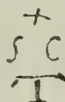
l'exécution du décor, la qualité du bleu et des autres couleurs, dénote la fabrication de Delft; il n'est pas jusqu'à l'incorrection même des légendes françaises qui accompagnent les sujets représentés, et la forme toute hollandaise des caractères, qui ne prouveraient la fausseté de l'attribution qui leur a été assignée. On peut se demander, en outre, comment l'industrie parisienne, qui n'a produit à cette époque et jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle que des faïences à pâte lourde et épaisse, aurait pu jeter dans le commerce des pièces d'une fabrication relativement aussi parfaite. Il est plus logique d'admettre que Delft, qui prenait ses modèles un peu partout et qui, à cette époque, fabriquait depuis longtemps déjà des faïences avec des légendes et des inscriptions anglaises, a copié ces sujets sur des gravures dont on retrouverait sans doute les originaux au cabinet des estampes. Quant aux plats aux armes de France et à l'écu de Colbert, il nous paraît évident que Révérend les a fait fabriquer en Hollande pour appuyer la demande qu'il adressait au roi et à son ministre.

Il a existé plusieurs faïenceries aux environs de Paris dès la fin du XVII[e] siècle, notamment à Passy, à Meudon, à Poissy[1] et à Saint-Cloud. Des trois premières nous ne savons rien que la simple mention qui en a été faite dans le *Dictionnaire du commerce* de Savary

[1] ... Les plus belles que l'on voie en France sont celles dont on vient d'établir de nouvelles manufactures à Rouen, à Saint-Cloud, près Paris, et à *Poissy*, dont la beauté approche beaucoup de celle de la porcelaine. (*Dictionnaire des sciences.*)

des Bruslons et autres recueils du temps; du reste, les produits qui leur sont attribués sont d'un art tellement grossier qu'il n'y a guère lieu de s'en préoccuper. Il n'en est pas de même de la manufacture de Saint-Cloud, dont les œuvres, bien que procédant de celles de Rouen, offrent un certain caractère d'originalité et ont une importance sérieuse au point de vue de l'histoire de la décoration céramique; quelques-unes de ses faïences, portant la marque, si connue plus tard, des porcelaines tendres, ont permis de lui restituer par





analogie et avec certitude un grand nombre de pièces d'une fabrication un peu antérieure et dont la provenance était douteuse.

Fondée à la fin du XVII[e] siècle par Chicanneau et ses fils, la manufacture de Saint-Cloud prit bientôt une assez grande importance, qui devait grandir encore quand l'intelligent potier eut ajouté à la fabrication des faïences celle des porcelaines tendres inconnues alors, et dont il avait vraisemblablement eu le secret de Louis Poterat, de Rouen. La nouvelle fabrique commença par copier les décors bleus à lambrequins et les bordures de la vieille cité normande, en les cernant d'un trait noir, comme on le faisait à Paris. Mais bientôt on ajouta au décor rouennais des motifs originaux, qui dénotent une assez grande connaissance des lois de l'ornementation, et qui consistaient surtout en grands

rinceaux de fleurs conventionnelles partant d'un culot central et couvrant tout le fond du bassin des plats ronds ou ovales (fig. 104). Ces rinceaux élégants, peints en camaïeu bleu, parfois un peu ardoisé, et légèrement modelés, ont été employés fréquemment par les



Fig. 104. — Faïence de Saint-Cloud.

(Coll. de M. Michel Pascal.)

décorateurs de Saint-Cloud. On les retrouve dans un grand nombre de pièces, et surtout dans les beaux vases de la pharmacie de l'hôpital de Versailles, fondé par Louis XIV à la fin du XVII[e] siècle. Dans quelques-uns, ils couvrent toute la superficie du vase; dans d'autres, ils forment une sorte de couronne médiane et se trouvent associés à de riches lambrequins de style rouennais modifiés et complétés par l'addition d'élégantes palmettes; dans tous, le dessin est cerné d'un trait noir, mais moins accentué et, pour ainsi dire, moins brutal que celui des faïences de Paris.

C'est à Saint-Cloud également qu'étaient fabriquées les faïences pour le service des résidences royales, et l'on retrouve les caractères que nous venons d'indiquer sur un grand nombre de pièces portant sur leur face antérieure, dans un cartouche surmonté de la couronne de France, la lettre initiale du château auquel elles étaient destinées. C'était, paraît-il, une sorte de réputation acquise à la manufacture des Chicanneau de fabriquer des faïences sur commandes, puisque Abraham de Pradel, dans son *Livre commode des adresses ou Thrésor des almanachs*, dit en 1690 : « Il y a une fayancerie à Saint-Cloud où l'on peut faire exécuter tels modèles que l'on veut. »

Malgré l'importance qu'avait prise, aussitôt après son établissement, l'industrie de la porcelaine tendre, dont elle avait au début le monopole exclusif, la manufacture de Saint-Cloud n'en continua pas moins à fabriquer des faïences et même des faïences d'un art assez élevé, ainsi que le prouve une belle assiette du musée de Sèvres fabriquée pendant la direction de Trou, successeur de Chicanneau, dont il avait épousé la veuve; la marque que cette assiette porte au revers, et que nous avons donnée plus haut, doit se lire : *Saint-Cloud-Trou* (*S.-C.-T.*).

Parmi les fabriques qui ont subi l'influence de Rouen, au moins à leurs débuts, nous citerons également celle de Lille, fondée en 1696 par un faïencier de Tournay, Jacques Feburier ou Febvrier. Après avoir copié servilement les faïences normandes, Feburier transforma peu à peu sa décoration, tout en lui conservant cepen-

dant son caractère rouennais, c'est-à-dire des rinceaux et des arabesques, s'enlevant en réserve blanche sur

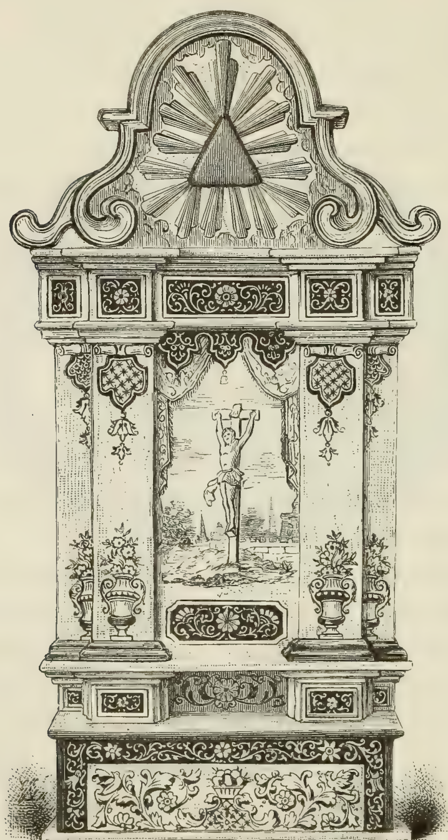


Fig. 105. — Faïence de Lille; autel portatif.

(Musée céramique.)

un fond bleu, et qui, s'ils ne sont pas calqués sur ceux de Rouen, s'en rapprochent cependant assez pour que l'imitation soit indéniable.

Parmi les pièces les plus remarquables sorties des fours de Lille à cette première époque de la fabrication, nous citerons principalement deux autels portatifs, l'un au musée de Sèvres (fig. 105), l'autre appartenant à M. de Liesville. Celui que représente notre gravure porte au revers l'inscription suivante : *Fecit Jacobus Feburier Insulis in Flandria anno 1716. Pinxit Maria Stephanus Borne*[1] *anno 1716.*

On sent déjà dans ces deux pièces exceptionnelles le commencement de l'influence hollandaise, notamment dans la façon dont sont peints le Christ et la frise du soubassement.

La tradition rouennaise continue cependant encore sous la direction du gendre de Feburier, François Boussemaert, auquel on attribue la marque suivante :



les faïences de Boussemaert que nous connaissons sont

[1] Marie-Étienne Borne était sans doute le père de Claude Borne, peintre faïencier de Rouen, qui signait également en toutes lettres, vingt ans plus tard, les faïences qu'il décorait. Cette famille, qui compte parmi ses membres plusieurs faïenciers, paraît du reste avoir eu des habitudes assez nomades. Dès 1689 on trouve les signatures de Henri et Étienne Borne sur des statuettes de Nevers; Claude, qui travaillait à Rouen en 1738, est à Sinceny en 1751, puis à Tournai en 1753, et enfin à Mons.

facilement reconnaissables à leur exécution plus correcte et souvent plus soignée que celle des faïences de Rouen, à leur bleu moins intense et surtout à leur modelé plus doux. Ces qualités, du reste, se retrouvent plus tard dans la décoration polychrome de Lille, où d'élégants motifs de style rocaille sont exécutés en couleurs nuancées et adoucies par mélange, qui contrastent singulièrement avec les tons francs et un peu crus des fabriques normandes.

Le musée de Cluny possède, de Lille, une grande cheminée à corniche saillante et à panneaux décorés en camaïeu bleu, de paysages avec figures; cette belle cheminée, dans laquelle on ne retrouve plus aucune trace du style rouennais, doit dater de 1760 à peu près, et sort probablement de la manufacture de poêles et cheminées fondée par un sieur Héreng en 1758.

Nous n'avons cité dans les pages précédentes que les plus importantes parmi les fabriques qui procèdent directement de Rouen; mais la faïence rouennaise était tellement recherchée, ses beaux décors, surtout ceux en camaïeu bleu, tellement appréciés, que toutes les manufactures, les moins connues aussi bien que les plus importantes, l'ont copiée à l'envi. Dans les manufactures qui, comme celles de Nevers, Moustiers ou Strasbourg, se distinguent par des caractères particuliers et bien définis, l'imitation est facile à reconnaître, la fabrication, l'émail et les couleurs conservant toujours leurs qualités, leur apparence, et, pour ainsi dire, leur physionomie propre; mais pour les autres fabriques, les différences sont si peu tranchées souvent, que ce

serait s'exposer à bien des erreurs que de vouloir assigner une provenance déterminée à des pièces qui ne sont le plus ordinairement que des copies banales de modèles rouennais.

MOUSTIERS

Après Nevers et Rouen, Moustiers, petite ville du département des Basses-Alpes, perdue au milieu d'une contrée montagneuse, est le troisième grand centre de la fabrication de la faïence française; son influence, comme celle de Rouen, s'étendit au loin, et se fit sentir plus particulièrement sur toutes les fabriques secondaires du midi de la France et jusqu'en Espagne même.

Les faïenciers de Moustiers, plus éloignés que les céramistes normands du grand mouvement artistique de Paris, eurent moins à lutter contre les influences extérieures et subirent moins qu'eux les caprices de la mode; aussi leur fabrication est-elle restée longtemps stationnaire. Elle n'en est cependant pas moins curieuse à étudier, et si les faïences qu'elle a produites ne se distinguent pas par une très grande variété, elles sont, par contre, extrêmement remarquables, autant par la pureté exceptionnelle de leur émail d'un beau blanc laiteux, que par la délicatesse et la perfection de leur décor. Elles avaient une si grande réputation dans la dernière moitié du siècle dernier, que l'abbé Delaporte disait d'elles dans son *Voyageur français :* « Il y a dans

la petite ville de Moustiers une manufacture de faïence qui passe pour être la plus belle et la plus fine du royaume. » Et cependant, malgré ce témoignage de l'abbé Delaporte, malgré Piganiol de la Force, l'avocat Fournay et autres écrivains qui en parlent également avec éloges, les fabriques de Moustiers avaient été oubliées et leurs produits étaient attribués à Rouen, jusqu'au jour où le savant conservateur du musée de Sèvres, Riocreux, a mis les amateurs sur la voie de cette belle industrie que devait faire connaître complètement, quelques années plus tard, M. le baron Davillier dans son excellente *Histoire des faïences de Moustiers et de Marseille.*

Quand on examine avec attention les diverses pièces de la fabrication de Moustiers, on ne trouve certainement pas exagérée l'opinion de l'abbé Delaporte. Évidemment les faïences de Rouen leur sont supérieures sous le rapport artistique; l'ornementation en est plus étudiée, plus forte, plus décorative et plus variée; les couleurs, dans celles qui sont peintes en polychromie, sont plus vives, plus franches, plus gaies; mais, d'un autre côté, la faïence de Moustiers est tellement légère et d'une fabrication si parfaite, le décor en est si finement et si délicatement traité, l'apparence si fraîche, et, pour ainsi dire, si gracieuse, qu'elle pouvait à juste titre passer pour « la plus belle et la plus fine du royaume ».

C'est à la fin du XVIIe siècle que Pierre Clérissy, appartenant à une famille de potiers assez connue, vint créer à Moustiers « l'industrie de la faïence, qui devait, dit M. Davillier, valoir à lui la fortune, à ses descen-

dants l'anoblissement, et à son pays un siècle de prospérité ». Son neveu, qui lui succéda en 1728 et qui portait le même nom que lui, fut anobli par Louis XV en 1743, et prit le titre de seigneur de Trévans. Nommé, peu d'années après, secrétaire du roi en chancellerie près le parlement de Provence, il s'associa Joseph Fouque, habile décorateur, et lui céda sa fabrique, qui n'occupait pas alors moins de vingt-deux peintres, et qui resta la première et la plus importante de celles qui furent établies bientôt après à Moustiers et dans quelques localités voisines. Un autre fabricant, qui joua un grand rôle dans l'histoire de la fabrication de Moustiers, est Olery, qui signait les nombreux produits sortis de son usine d'une marque peinte en jaune orangé ou quelquefois en noir ou en bleu, et formée d'un O traversé par un L et précédé d'une lettre initiale ou d'un signe indiquant sans doute un nom de décorateur ou une série de fabrication.

Ce sont là, avec Roux, dont nous parlerons plus loin, les principaux fabricants de cette petite ville, qui, à un certain moment, ne comptait pas moins de onze usines.

Au début, les peintres de Moustiers ont employé, pour décorer leurs faïences, et surtout le fond des plats ronds ou ovales dont quelques-uns atteignent de grandes dimensions, des sujets empruntés à l'œuvre considérable d'Antonio Tempesta, célèbre graveur flo-

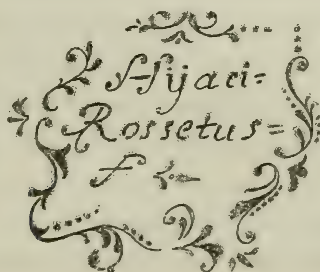
rentin du XVIIe siècle, et représentant presque toujours des combats ou des chasses aux bêtes féroces, et des scènes mythologiques copiées d'après Frans Floris, le peintre d'Anvers, que ses compatriotes avaient surnommé le *Raphael flamand*. Toutes ces peintures sont



Fig. 106. — Faïence de Moustiers; décor à baldaquin.
(Coll. de M. P. Gasnault.)

en camaïeu d'un beau bleu intense. Dans le principe, les bordures, également en camaïeu bleu, se rapprochent de celles de Rouen, ou sont copiées sur des frises italiennes de l'époque; plus tard elles deviennent plus légères et peu en rapport, par conséquent, avec l'importance du sujet principal. Mais celui-ci disparaît bientôt pour faire place à une décoration exclusivement ornementale, dont les motifs plus simples étaient

empruntés à Bérain, à Boulle et surtout à Bernard Toro, sculpteur du roi, lequel composa, vers le commencement du siècle dernier, des dessins très remarquables, reproduits par plusieurs graveurs, mais qui malheureusement ne sont pas assez connus. Ce sont, le plus souvent, de gracieux entrelacs au milieu desquels se jouent quelques figures de nymphes, de satyres et d'amours, et qu'accompagnent des baldaquins, des cariatides, des gaines et des lambrequins, arrangés avec autant de goût que de hardiesse (fig. 106) et peints, eux aussi, en camaïeu bleu. Moustiers a produit dans ce genre des œuvres extrêmement remarquables, parmi lesquelles nous citerons surtout un magnifique plat ovale du musée de Sèvres, la belle fontaine du musée de Cluny, les vases de la pharmacie de l'hospice de Chambéry, et principalement un grand surtout de table, composé de neuf pièces se réunissant ensemble et formant une des œuvres les plus importantes et les mieux réussies de la céramique française. Ce beau surtout, qui fait partie de la collection de M. Paul Gasnault, aujourd'hui au musée de Limoges, porte au revers la marque d'Hyacinthe Roux, qui a cru nécessaire, nous ne savons pourquoi, de latiniser ainsi son nom :



Moustiers décora presque exclusivement en camaïeu bleu, jusqu'au moment où plusieurs de ses artistes, entre autres Olery, qui avaient été appelés en Espagne par le comte d'Aranda, pour y introduire des améliorations dans sa fabrique d'Alcora et y faire connaître les procédés qui leur étaient particuliers, en rapportèrent à leur tour la décoration polychrome. C'est à cette époque que commence la fabrication des faïences représentant des scènes mythologiques peintes dans des médaillons assez médiocrement dessinés, du reste, mais entourés de guirlandes de fleurs d'une coloration douce et harmonieuse, qui sont le plus souvent associées à de légères bordures de lambrequins à dentelles et à des rinceaux bleus. Ce genre fut fait simultanément par les deux fabriques, française et espagnole, et leurs produits se confondent parfois tellement qu'il est bien difficile de les distinguer les uns des autres, d'autant plus qu'ils portent souvent les mêmes marques. Cependant, dans les faïences espagnoles le jaune orangé paraît plus clair, et les assiettes, à bords festonnés, affectent une forme pentagonale assez accentuée, tandis qu'à Moustiers elles sont hexagones ou même octogones.

Ces mêmes bordures de guirlandes de fleurs furent également exécutées en camaïeu noir ou violet de manganèse; quelques rares faïences de ce genre portent des inscriptions bachiques assez grossières, et paraissent être des œuvres isolées plutôt que le résultat d'un genre adopté.

C'est d'Espagne également que vint à Moustiers le genre dit *à grotesques,* qui ne servit guère qu'à décorer

de caricatures et de figures ridicules des assiettes et des plats peints en camaïeu jaune et vert ou vert mélangé de noir ou de manganèse. Quelques-uns de ces grotesques, posés au hasard et en motifs isolés, sont empruntés à Callot; mais le plus souvent ce sont des fantaisies assez médiocres dues à l'imagination et au talent des peintres du pays; l'exécution en est quelquefois assez soignée, plus même qu'il ne convient à un genre que ne distingue aucune qualité de composition, de goût ou d'arrangement.

Tous les produits de Moustiers, du reste, sont remarquables par le soin et la délicatesse apportés dans

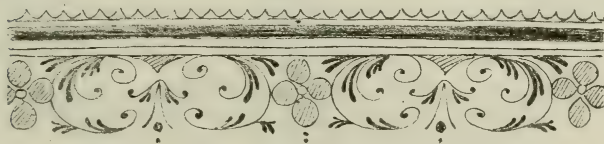


Fig. 107. — Faïence de Moustiers; bordure de plats et assiettes.
(Coll. Ed. G.)

l'exécution du décor; même dans les pièces des services de table les plus ordinaires, les bordures les plus simples sont toujours gracieuses et légères (fig. 107).

Ainsi que Rouen, Moustiers a fabriqué un grand nombre de faïences armoriées. Quelquefois les armoiries sont placées sur le bord ou marli des plats et assiettes; mais le plus souvent elles occupent le centre du bassin et sont alors accompagnées de lambrequins, de supports ou d'ornements d'une composition riche et savante.

Presque toutes les fabriques secondaires du Midi

ont copié les faïences de Moustiers; quelques-unes, comme celles de Varages, Taverne, Marseille[1] même, les ont imitées de façon à faire confondre leurs produits avec les siens; d'autres en ont pris simplement le principe décoratif, le genre, et ont su produire des œuvres qui, si elles ne sont pas tout à fait originales,

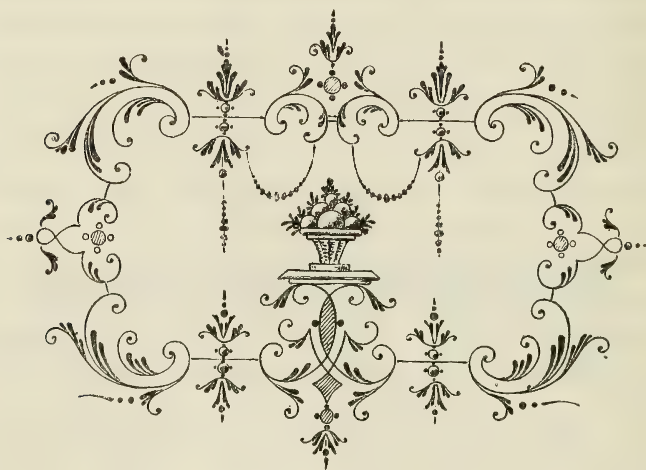


Fig. 108. — Faïences du Sud-Ouest; motif de milieu.

(Coll. A. Trichon.)

ne sont cependant pas des copies. Parmi ces dernières, nous citerons surtout celles de Clermont-Ferrand, quoique le petit nombre des faïences véritablement dignes d'être mentionnées, sorties de ses fours, soit assez restreint pour laisser supposer que ces faïences n'étaient que des pièces faites exceptionnellement, alors

[1] Nous nous bornons à mentionner ici les faïences de Marseille à propos des imitations de Moustiers; nous reviendrons plus loin sur les fabriques de cette ville en parlant des décorations sur *émail cuit*.

que la fabrication ordinaire se bornait à des poteries plus communes. C'est ainsi que le musée de Sèvres possède une sorte de cruche à anse d'une exécution parfaite, égale au moins à celle des faïences de Moustiers, et sur laquelle on lit : *Convalescence de M. Rossignol, intendant d'Auvergne. M. Peyrol, trésorier de l'ordre, 1738.* La collection de M. Ed. Pascal possède également une pièce remarquable, signée en toutes lettres : *Clermont-Ferrand, 1734,* qui ne le cède en rien à ce que Moustiers a produit de plus parfait. Les manufactures du Sud-Ouest, celles du Quercy, notamment, ont produit des faïences qui méritent aussi d'être citées; quoique l'exécution en soit généralement assez lourde et d'un bleu un peu terne, les motifs décoratifs, surtout les fleurons du milieu, ne manquent pas d'un véritable sentiment artistique (fig. 108).

Nevers, Rouen, Moustiers et les fabriques secondaires dont nous venons d'étudier rapidement les différents produits, n'ont fabriqué presque exclusivement que les faïences décorées *au grand feu* sur émail *cru,* c'est-à-dire la vraie faïence, celle dans laquelle, pendant plus d'un siècle, la France n'a guère eu de rivale, et dont plusieurs spécimens peuvent être à juste titre considérés comme de véritables œuvres d'art. Les couleurs employées dans la décoration de ces faïences, devant subir un feu assez fort pour faire fondre l'émail sur lequel elles étaient appliquées, étaient forcément très restreintes et ne permettaient pas ces délicatesses de modelé, ces finesses d'exécution que nous avons remarquées dans les faïences italiennes, et que

nous trouvons plus loin dans la décoration sur émail *cuit,* c'est-à-dire sur l'émail déjà fondu, et, par conséquent, solide et résistant sous le pinceau, alors que le premier n'offrait qu'une surface pulvérulente, absorbant du premier coup la couleur que l'on posait dessus, la buvant, pour ainsi dire, sans qu'aucune retouche fût possible. L'émail, entrant en fusion sous l'action du feu, s'incorporait les couleurs et leur communiquait ainsi son lustre, son éclat et sa richesse. Il arrivait parfois cependant bien des mécomptes : sous l'action d'un courant d'air ou d'une mauvaise disposition dans l'enfournement, l'émail trop fusible coulait ou se déplaçait, entraînant avec lui la couleur; de là les irrégularités que l'on remarque souvent dans beaucoup de faïences de cette catégorie, irrégularités qui néanmoins, et quand elles ne sont pas trop prononcées, ajoutent quelquefois un charme de plus à l'aspect du décor, qui perdrait ses qualités originales, et, pour ainsi dire, prime-sautières, s'il était traité trop sévèrement et trop froidement. C'est là, du reste, en grande partie ce qui fait l'infériorité des imitations des anciennes faïences, si fort à la mode aujourd'hui, et sur lesquelles le décor *imprimé* est d'une monotonie désespérante; il n'y a plus de ces empâtements involontaires, de ces coups de pinceau un peu trop appuyés, qui produisent de si curieux effets en accrochant la lumière, et qui communiquent une sorte de vie à un décor qui, en réalité, ne supporte pas une bien longue analyse. Le véritable amateur, l'artiste, préféreront toujours, nous en sommes bien persuadé, la modeste faïence, si grossière qu'elle puisse paraître au premier

abord, à la plus belle et à la plus régulière des pièces sorties des ateliers d'impression de Gien ou de Montereau; autant l'une est gaie et agréable à l'œil, autant l'autre semble froide et ennuyeuse, malgré la perfection apparente de sa fabrication.

STRASBOURG

Pour suivre dans toute sa rigoureuse exactitude l'ordre chronologique, nous ne devrions commencer l'histoire des faïences décorées *sur émail* et cuites au feu de moufle qu'après celle des porcelaines, dont elles procèdent, pour ainsi dire, et qu'elles ont cherché à imiter et même à copier dans la dernière moitié du XVIIIe siècle; mais il en résulterait, croyons-nous, une confusion qui pourrait nuire à la clarté de ces études, et nous nous bornerons à indiquer les points de contact qui existent entre ces deux arts, celui de la faïence et celui de la porcelaine, qui étaient pratiqués en même temps, et dont le premier devait disparaître quand le second eut atteint toute sa perfection.

La manufacture de Strasbourg, qui est le prototype de cette décoration, fut fondée par Charles Hannong vers 1709; à cette époque, elle ne fabriquait guère que des pipes et des poêles imités de ceux de Nuremberg, et dont l'usage s'était répandu en Suisse et en Alsace. Vers 1721, Hannong s'associa avec un transfuge de la manufacture de Meissen, nommé Wackenfeld, qui avait tenté, mais sans succès, d'établir seul à Strasbourg

une fabrique de porcelaine; il transforma alors sa manufacture de poêles en manufacture de porcelaines et faïences, et quelques années après, le succès aidant, il en construisit une autre à Haguenau, petite ville située à vingt-huit kilomètres de Strasbourg. En 1732, il céda ses deux fabriques à ses fils, dont l'un, Paul Hannong, plus intelligent et plus actif, devint bientôt seul propriétaire de celle de Strasbourg. Jusqu'en 1750, les Hannong avaient surtout donné tous leurs soins à la fabrication de la porcelaine, dont ils avaient cherché à appliquer les procédés de décoration à la faïence, en employant des couleurs mélangées de *fondants* qui les font adhérer à l'émail à une température moins élevée que celle où cet émail entre en fusion.

En 1750, la fabrication de la porcelaine dure à Strasbourg était devenue assez importante pour porter ombrage à la manufacture de Vincennes, — plus tard manufacture royale de Sèvres, — dont les propriétaires obtinrent du roi un arrêté défendant à Paul Hannong de continuer sa fabrication, et lui donnant ordre de démolir ses fours dans la quinzaine. Malgré les démarches faites par le maréchal de Noailles auprès du roi, le malheureux fabricant ne put obtenir un sursis, et dut transporter sa manufacture à Franckenthal, dans le Palatinat.

La fabrication de la faïence n'en continua pas moins dans les manufactures de Strasbourg et de Haguenau, sous la direction de Pierre Hannong, son fils; celui-ci les céda bientôt à son frère Joseph, qui les fit prospérer jusqu'au jour où la *ferme royale,* élevant des prétentions inadmissibles, voulut revenir, pour taxer ses pro-

duits, aux anciens tarifs des marchandises provenant des provinces réputées étrangères. Malgré les réclamations fondées de Hannong, qui démontrait que ce nouveau droit excédait le plus souvent le prix de vente de ses marchandises, malgré les démarches actives des princes de Rohan, qui s'intéressaient à lui et qui prouvaient que ces prétentions étaient injustes, il n'avait pu, en 1779, obtenir une solution favorable. Mais pendant ces cinq années son commerce et sa fabrication avaient été arrêtés et des embarras financiers étaient survenus; des poursuites acharnées furent dirigées contre lui, et le pauvre potier dut s'enfuir à Munich, où il mourut bientôt dans la misère.

La manufacture de Strasbourg cessa d'exister quelques années après, les tentatives faites pour lui redonner de la vie, après le départ de Hannong, n'ayant pas réussi; quant à celle de Haguenau, elle se transforma peu à peu, et fit, outre des poêles en faïence, des terres anglaises dites *terres de pipe;* la fabrication n'y a jamais été interrompue, et elle existe encore aujourd'hui, mais sans produire de pièces artistiques.

Les faïences de Strasbourg se distinguent par la beauté et la pureté de leur émail, d'un beau blanc laiteux, par leurs formes élégantes et capricieuses, et surtout par la vivacité de leurs couleurs, notamment du rouge et du carmin. La décoration se compose presque exclusivement de bouquets, surtout de roses, de pivoines, de jacinthes, d'œillets, de tulipes et de myosotis d'une coloration puissante, exécutés avec une grande franchise, tantôt au moyen de traits noirs et de hachures fines recouvertes d'un à-plat transparent

(fig. 109), tantôt modelés avec une finesse que ne désavouerait pas le meilleur peintre sur porcelaine. On décorait également beaucoup de pièces, surtout des assiettes, avec des chinois grotesques, pêchant à la ligne ou fumant gravement dans de longues pipes ; ce

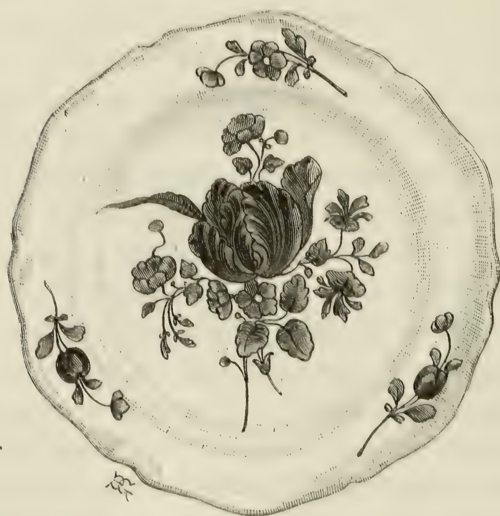


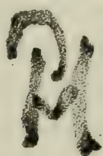
Fig. 109. — Assiette de Strasbourg.
(Coll. Ed. G.)

décor a été imité à Marseille, à Sinceny, dans les dernières années de la fabrication, et surtout à Orléans.

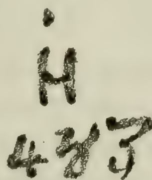
Outre les pièces de service ou vaisselles de table, Strasbourg a fabriqué une quantité de faïences qui témoignent de l'invention et de l'habileté de ses artistes; ce sont surtout des pendules, des cartels, des appliques, des consoles, des vases, etc. etc., décorés

d'ornements en relief, d'une exécution remarquable et souvent rehaussés d'or.

Les faïences de Strasbourg sont presque toujours marquées des monogrammes des Hannong, accompagnés quelquefois de chiffres indiquant les numéros d'ordre de la fabrication, et destinés vraisemblablement à faciliter les réassortiments :



Marque de Paul Hannong.



Marque de Joseph Hannong.

Le genre de décoration innové par les manufacturiers de Strasbourg fut promptement imité un peu partout; dans la région de l'Est, notamment, de nombreuses fabriques furent fondées; elles commencèrent toutes par copier les faïences des Hannong; mais bientôt la plupart surent se créer un genre à part, tout en conservant les mêmes procédés de peinture.

La plus importante et la plus connue est celle que fonda vers 1754, à Niederwiller, petit village de l'arrondissement de Sarrebourg, le baron Jean-Louis de Beyerlé, conseiller du roi et directeur de la Monnaie de Strasbourg. Cette fabrique, à laquelle il attacha un grand nombre d'artistes et d'ouvriers des deux manufactures des Hannong, prit bientôt une assez grande extension sous la direction artistique de Mme de Beyerlé, femme douée d'un goût exquis, qui non seulement

fournissait des modèles de forme et d'ornementation, mais encore peignait souvent elle-même des pièces pour son usage personnel ou destinées à être offertes en présents. Quelques artistes appelés des fabriques de la Saxe y implantèrent plus tard l'industrie de la porcelaine, et exécutèrent leurs décors indistinctement sur porcelaine ou sur faïence.

Après la mort du baron de Beyerlé, la manufacture de Niederwiller passa entre les mains du général comte de Custine, qui en confia la direction à François Lanfrey, homme habile et un des meilleurs industriels de cette époque. Lanfrey devint ensuite seul propriétaire de l'usine, à laquelle il sut attacher un sculpteur distingué, Charles Sauvage, dit Lemire, grâce à la collaboration duquel il put résister à la crise commerciale qui, à la fin du XVIII[e] siècle, ruina un si grand nombre de fabriques.

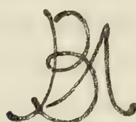
La mention suivante, que nous trouvons dans l'*Almanach de Gotha,* peut donner une idée de la variété des produits de cette fabrique : « Parmi les différentes manufactures de fayance actuellement existantes en Europe, celle qui est établie à Niederwiller, près de Sarrebourg, dans la généralité de Metz, se distingue par plusieurs productions très agréables. On y fabrique : 1° de la fayance superfine peinte sur émail avec des couleurs d'une préparation particulière. Il y en a de rehaussée d'or et à bord d'or ou sans bordure dorée; 2° de la fayance dans le goût du Japon, de trois degrés différents de perfection; 3° du beau commun, dit en bleu, et du blanc fixe, dit de Niederwiller, étant particulier à cette manufacture; 4° du gros commun au plus

bas prix. On y a aussi imaginé depuis peu de peindre des païsages en différentes couleurs sur des plaques de fayance émaillée : on croiroit voir de superbes païsages en émail, qui feroient le désespoir des émailleurs vu leur grandeur. On peut donner à ces plaques de fayance jusqu'à 18 pouces de long sur 12 de large. On remédie à leur fragilité en mettant une bordure de bronze doré à ces nouveaux tableaux, qui réunissent la fraîcheur de l'émail à la vivacité des couleurs[1]. »

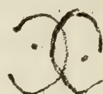
Beaucoup de faïences de Niederwiller rappellent les porcelaines de Saxe; les fleurs y sont toujours peintes avec art et disposées avec un goût parfait. Comme type de la décoration de cette fabrique, nous citerons surtout le service que le comte de Custine avait fait exécuter pour son usage et dont nos musées possèdent de nombreux spécimens; le bord est treillissé à jour, et chaque pièce porte au milieu le chiffre du comte surmonté d'une banderole avec sa devise : *Fais ce que tu dois, arrive ce qui pourra.* Un genre de décor particulier à Niederwiller, et qui paraît avoir eu assez de succès à en juger par les nombreuses pièces qui sont arrivées jusqu'à nous, est celui qui consiste dans l'imitation d'un bois veiné sur lequel on aurait fixé un paysage finement peint en camaïeu rose sur une feuille de papier blanc à grandes marges, fixée sur le bois au moyen d'une épingle; pour que le trompe-l'œil soit plus parfait, un angle du papier est parfois replié et porte ombre sur le bois; presque tous ces paysages portent dans un coin la signature *Kilian* et la date.

[1] *Almanach de Gotha* pour l'année M DCC LXXIV.

Les pièces de Niederwiller étaient signées pendant la période du baron de Beyerlé d'un B et d'un N (Beyerlé-Niederwiller), et pendant la période du comte de Custine



Marque du baron de Beyerlé.



Marque du comte de Custine.

de deux C entrelacés, quelquefois surmontés d'une couronne.

Des fabriques établies en Lorraine la plus ancienne, celle de Lunéville, fut fondée vers les dernières années du règne de Léopold, duc de Lorraine, par Jacques Chambrette. Manufacturier habile en même temps que commerçant intelligent et hardi, Chambrette sut donner à l'industrie qu'il avait importée dans la contrée une extension telle qu'il paralysa l'importation des faïences étrangères et qu'il fut bientôt obligé, pour satisfaire aux commandes qui affluaient de toutes parts, de fonder deux nouvelles fabriques : l'une à Lunéville également, l'autre à dix kilomètres, dans le petit village de Saint-Clément. Il mourut en 1758, laissant ses manufactures à son fils et à son gendre, Charles Loyal. Ces derniers demandèrent au roi Stanislas Leczinski la continuation des privilèges qui avaient été accordés à leur père et obtinrent en outre, pour la faïencerie de Lunéville, le titre de *manufacture royale*, qu'elle conserva jusqu'à la suppression de la souveraineté lorraine, en 1772. Mais déjà la prospérité de leurs diffé-

rents établissements avait commencé à diminuer ; la décadence s'accentua chaque jour davantage, et Chambrette fut obligé de se mettre en faillite. Son beau-frère tenta de résister et prit à son compte les trois manufactures ; mais bientôt il se vit forcé à son tour de vendre celles de Lunéville à Sébastien Keller, dont les descendants directs en sont encore aujourd'hui propriétaires. Pour l'exploitation de la faïencerie de Saint-Clément, il avait dû choisir deux associés, Mique et le sculpteur Cyfflé, l'auteur de ces charmantes statuettes si recherchées de nos jours et auxquelles les manufactures de Lorraine ont dû la plus grande partie de leur renommée artistique. Mais cette association ne dura pas longtemps, et de nouvelles sociétés durent se former à plusieurs reprises pour conserver un semblant d'existence à cette manufacture, qui devint enfin en 1824 la propriété d'un homme intelligent, M. Germain Thomas, entre les mains duquel elle prospéra, et dont les fils continuent à l'exploiter avec succès.

Lunéville et Saint-Clément ont fabriqué des faïences en terre blanche, non émaillée généralement, connues sous le nom de *terres de Lorraine*, et d'excellentes faïences à émail stannifère, de formes élégantes et variées, et décorées en couleurs, dans le genre de Strasbourg, ou, le plus souvent, simplement en bleu ou en or. C'est de Lunéville que sont sorties ces grandes pièces représentant des lions ou des chiens à mine quelque peu rébarbative. La mode était venue d'en placer deux en regard l'un de l'autre sur le seuil des maisons ou dans les vestibules ; d'où le proverbe : *Se regarder en chiens de faïence.*

Avec les manufactures de Lunéville et de Saint-Clément, une des fabriques les plus importantes de la Lorraine a été celle de Bellevue, près Toul. Fondée par Lefrançois en 1758, elle passa en 1771 entre les mains de deux associés, Bayard et Boyer, qui, deux ans plus tard, obtinrent pour elle le titre de *manufacture royale de Bellevue* et surent appeler auprès d'eux des artistes habiles, notamment Cyfflé, qui arrivait de Saint-Clément et qui leur fournit ses plus charmants modèles.

Né à Bruges le 6 janvier 1724, Paul Cyfflé, à peine âgé de dix-sept ans, quitta la Belgique et vint à Paris auprès d'un de ses oncles, orfèvre comme son père, pour y étudier la sculpture et l'art de la ciselure sur métaux. Cinq ans plus tard, à la fin de 1746, il se rendit à Lunéville, chez Guibal, sculpteur du roi Stanislas, avec lequel il exécuta plusieurs travaux importants, notamment de grandes figures allégoriques et des bas-reliefs. Mais son talent original et naïf ne pouvait se plier aux exigences de l'art décoratif; sans aucune instruction, privé de connaissances sérieuses, et malheureusement aussi un peu trop enclin, surtout dans sa jeunesse, à fréquenter les cabarets, ce qui lui convenait le mieux, c'était, pour ainsi dire, l'*art familier;* c'était la reproduction de ces scènes de la rue et de ces types populaires dont nul ne saisit avec plus d'observation, de finesse et d'esprit le côté réel et pittoresque, et qu'il sut rendre avec une science des formes, une vérité de détails et une délicatesse de touche qui lui sont propres et donnent du prix à ses moindres œuvres.

M. Morey, son historien, raconte que lors d'une visite qu'il fit à Ingres, alors directeur de l'Académie

française à Rome, il fut tout surpris de voir sur un meuble, au-dessous d'une admirable copie de Raphael, quelques petites statuettes qu'il reconnut du premier coup pour être des œuvres de Cyfflé. Comme il manifestait son étonnement à l'illustre peintre et qu'il avançait la main pour en prendre une et l'examiner : « N'y touchez pas, s'écria Ingres, cela est beau dans son genre comme l'œuvre qui le couronne ; ce tableau et ces statuettes ne me quittent jamais. »

« Malgré son enthousiasme très connu, ajoute M. Morey, un semblable éloge dans la bouche d'un tel maître nous dispense de tout commentaire sur les œuvres de Cyfflé. »

M. Aubry, aujourd'hui propriétaire de la fabrique de Bellevue, a bien voulu nous communiquer un ancien *tarif* [1] sur lequel se trouvent mentionnées la plupart des œuvres de Cyfflé, qui, à quelques exceptions près, étaient exploitées également par les manufactures de Lunéville et de Saint-Clément. Les plus populaires parmi ces statuettes étaient le *Savoyard ramoneur* et la *Savoyarde jouant de la vielle,* ou *la même tenant sa marmotte* (fig. 110), cotées une livre, et surtout le *Savetier sifflant son sansonnet, qui est dans une cage au-dessus de sa tête,* neuf livres, et son *pendant,* la *Ravaudeuse de bas, la tête en dehors de son tonneau, écoutant le sansonnet,* neuf livres également. Les figures

[1] *Tarif* du prix des différentes pièces et figures en biscuit de terre de pipe, ou émaillées sur le biscuit et enluminées, et toutes autres petites bijouteries de ce genre, tant utiles qu'agréables. Le tout au plus juste prix pour le marchand. Lesquels articles se fabriquent à la manufacture, ci-devant privilégiée du roi, des sieurs Bayard père et fils, à Bellevue, ban de Toul; 4 pages in-4°.

émaillées et enluminées étaient du même prix que celles en biscuit.

Après avoir été successivement sculpteur, propriétaire ou directeur de plusieurs manufactures de faïences, Cyfflé se vit contraint de quitter la France,



Fig. 110. — Faïence de Lorraine; statuettes de Cyfflé.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

et retourna à Bruges, où il mourut en 1806, entièrement ruiné et tout à fait oublié.

Parmi les autres produits de Bellevue, nous signalerons encore les grandes figures en terre cuite peinte, que l'on voyait autrefois dans les jardins. Les plus recherchées étaient celles du *Jardinier appuyé sur sa bêche*, de la *Jardinière*, des *Savoyards*, et surtout de l'*Abbé assis, lisant son bréviaire*. Il y avait en province

peu de jardins de petits rentiers qui ne fussent ornés de ces figures, dont le prix (12 livres) était des plus modestes.

Nancy eut également une fabrique de faïences établie en 1774 par Nicolas Lelong. C'est dans cette manufacture que Clodion, le célèbre sculpteur lorrain[1], exécuta une grande partie des charmantes et gracieuses terres cuites que les amateurs se disputent aujourd'hui au poids de l'or.

Parmi les autres manufactures de la Lorraine, nous nous bornerons à citer celle des Islettes (Meuse), fondée en 1737 et qui subsistait encore en 1830. On fabriquait principalement aux Islettes des assiettes fort bien faites et décorées d'une façon assez originale, surtout au commencement du siècle, de sujets familiers peints en couleurs vives et éclatantes dessinées d'un trait noir.

Les fabriques dont nous venons d'étudier les produits ne portent généralement pas de marques ; seules, les statuettes de Cyfflé sont quelquefois signées d'un cachet estampé sur la pâte encore humide et portant en relief les mots :

CYFFLÉ
A LUNÉVILLE

Dans la région de l'Est, nous signalerons encore la faïencerie d'Aprey (Haute-Marne), fondée vers 1750. Cette manufacture eut la bonne fortune de posséder un peintre d'oiseaux d'une extrême habileté, nommé Jarry; aussi toutes les faïences d'Aprey, dont les formes élé-

[1] Né à Nancy en 1745 et mort en 1814.

gantes sont presque toujours empruntées à l'orfèvrerie avec des bordures de rocailles et des festons, sont-elles décorées d'oiseaux au riche plumage et aux colorations éclatantes. Par une singularité assez inexplicable, les plus beaux produits d'Aprey ne sont généralement pas marqués, et ce n'est qu'à une époque où la fabrication devient moins soignée qu'ils portent les deux lettres initiales d'Aprey avec le sigle de Jarry ou d'autres décorateurs.

APJ APG

Beaucoup d'autres manufactures françaises s'emparèrent du nouveau procédé de peinture inauguré à Strasbourg : les unes, comme celles de Levavasseur à Rouen, de Chambon à Sinceny, ou de Savy et autres à Marseille, transformant leur fabrication ; les autres, comme celle de Sceaux, créées exprès pour exploiter ce que l'on appelait alors le *genre porcelaine*.

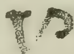
Les manufactures de Marseille sont nombreuses et leurs produits presque toujours remarquables par la beauté de leur exécution, la pureté et la richesse de leurs formes. La plus renommée est celle de Savy, visitée en 1777 par Monsieur, comte de Provence, frère de Louis XVI, qui fut tellement satisfait des faïences qu'on lui montra, qu'il autorisa le propriétaire de la fabrique à donner à son établissement le titre de *manufacture de Monsieur, frère du roy*. Est-ce comme conséquence de ce privilège que Savy marqua ses faïences d'une fleur de lis? La chose est probable. Il

existe, en effet, un assez grand nombre de faïences marseillaises ainsi marquées, et nous possédons une charmante petite caisse à fleurs dont l'origine n'est pas douteuse et qui porte au-dessous la marque



Savy paraît avoir le premier employé le beau vert de cuivre qui semble particulier aux faïences de Marseille et qui a servi souvent à décorer, sans être associé à d'autres couleurs, des pièces dont le dessin et le modelé sont tracés en traits noirs.

Deux autres manufactures qui ont eu également une assez grande importance sont : celle de la veuve Perrin, qui marquait ses faïences



et celle de Joseph Robert, qui signait ses produits quelquefois en toutes lettres, et le plus souvent de ses lettres initiales



Il existe enfin un autre faïencier, Jacques Borelli, probablement d'origine italienne, qui semble avoir eu un atelier à Marseille avant de retourner à Savone, où

sa famille possédait depuis longtemps une manufacture; en tout cas, ses produits ressemblent tellement à ceux de Marseille, on y remarque si fréquemment l'emploi du vert de Savy, que l'on peut sans trop d'hésitation le classer parmi les fabricants marseillais; il signait en toutes lettres :

Jacques Borelly

Quelques faïences de Marseille, entre autres quatre charmantes assiettes faisant partie de la collection de M. Gasnault, sont décorées, en camaïeu rose-carminé, de médaillons représentant des scènes qui paraissent empruntées aux tableaux de Joseph Vernet; mais ce sont là, croyons-nous, des exceptions, et l'on trouve plus fréquemment sur les produits de Savy et de ses confrères des poissons, des coquillages, des plantes marines, des insectes et des fleurs aux longues tiges, disposés irrégulièrement, mais toujours peints avec beaucoup de soin et de talent. Ce décor irrégulier, et qui semble, pour ainsi dire, jeté au hasard, que l'on remarque non seulement sur les faïences de Marseille, mais encore sur celles d'un grand nombre d'autres fabriques, ainsi que sur les porcelaines, permettait de masquer les petits défauts, soufflures, points noirs, piqûres, etc., qui se produisent souvent dans l'émail. Il est rare que sous une mouche, une coccinelle ou une fleurette qui semblent n'avoir aucune raison d'être dans l'ensemble d'un décor, on ne trouve pas un de ces défauts.

Mais la manufacture de Sceaux est certainement celle qui a produit, à cette époque, les œuvres les plus remarquables, et qui a su pousser la perfection du décor sur faïence à un degré que ne désavoueraient pas les meilleurs peintres de porcelaine.

Placée sous la protection de la duchesse du Maine, et plus tard sous celle du duc de Penthièvre, grand

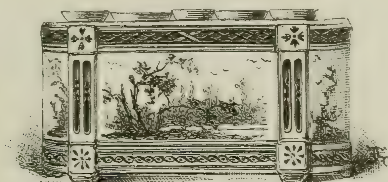


Fig. 111. — Jardinière de Sceaux.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

amiral de France, la manufacture de Sceaux fut dirigée d'abord par Chapelle, *démonstrateur en chimie* et membre de l'Académie royale des sciences, et ensuite par Richard Glot, un des plus habiles sculpteurs ornemanistes de son temps. C'est surtout sous l'impulsion de ce dernier qu'elle produisit ces charmantes faïences à pâte fine, enrichies de moulures et de reliefs savamment combinés, et décorées avec un art charmant et délicat de figures, de fleurs, d'oiseaux et d'arabesques rehaussés d'or (fig. 111).

Glot, qui avait eu l'honneur d'être choisi par tous ses confrères pour présenter à l'Assemblée nationale leurs doléances au sujet du traité de commerce conclu entre la France et l'Angleterre quelques années aupa-

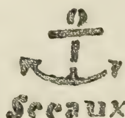
ravant, traité qui avait porté un coup si fatal à l'industrie céramique française, céda en 1794 la manufacture de Sceaux à Antoine Cabaret; mais avec lui cessa la période de production artistique : on ne fit plus que très peu de faïences décorées, et bientôt même on suspendit entièrement cette fabrication pour ne livrer exclusivement au commerce que des faïences blanches usuelles.

Sceaux a d'abord marqué ses produits des lettres S P (Sceaux-Penthièvre), seules ou accompagnées de l'*ancre* du grand amiral,

SP



et, à la fin de la fabrication, du mot *Sceaux,* avec l'ancre, imprimés à la vignette.



Nous avons passé en revue, dans les pages précédentes, les quatre grands centres de production de la faïence française, et les fabriques secondaires qui les ont imités ou qui en découlent directement ; il nous reste maintenant à mentionner certaines manufactures qui ont su trouver un genre particulier, ne ressem-

blant à rien de ce qui avait été fait à Nevers, à Rouen, à Moustiers et à Strasbourg, mais qui néanmoins n'ont pas eu une très grande importance, et qui n'ont pas joué dans l'histoire de la décoration céramique un rôle assez considérable pour créer une *école.*

Parmi ces dernières, nous signalerons surtout les faïenceries de Rennes, de Bordeaux, de Montpellier et de Saint-Amand-les-Eaux.

Au XVIe siècle, Rennes possédait, ainsi que nous l'avons dit, des fabriques de poteries vernissées qui paraissent avoir été assez importantes, et, au XVIIe, des faïenceries sur l'histoire desquelles on sait fort peu de chose, mais dont l'existence est affirmée par la découverte de nombreux fragments de plaques tombales que l'on rencontre dans les cimetières des environs; à Saint-Sulpice-la-Forêt notamment, on a trouvé dans le cimetière de l'ancienne abbaye une plaque émaillée [1] portant l'inscription suivante qui nous donne une date positive : *Cy gist le corps de defeunte Janne Le Bouteiller, dame du Plecix coialu, décédée 29me janvier, l'an 1653, âgée de 50 ans.*

Ce n'est qu'à partir de 1748 qu'on rencontre la première mention positive de l'établissement d'une manufacture fondée par un Italien, Jean Forasassi, dit *Barbarino,* qui arrivait de Florence et auquel nous croyons pouvoir attribuer la première fabrication de ces statuettes de vierges, de saint Yves et autres saints,

[1] La terre cuite, émaillée ou non, paraît avoir été employée pour les inscriptions tombales dans d'autres contrées de la France; nous possédons une sorte de brique grossière, recueillie dans le cimetière de Saint-Florentin (Yonne), et portant, gravée en creux, l'inscription suivante : *Marie Estienne Biennassis, fils de Claude, âgé de 3 ans, 1736.*

que l'on trouve en si grand nombre à Rennes et dans toute la Bretagne, placées dans de petites niches, ou simplement fixées à la façade des maisons, qu'elles préservaient de la foudre. Quelques-unes, celles qui datent probablement des premières années de l'établissement, prouvent une certaine connaissance de la plastique, et la fabrication en est assez soignée; mais ce sont là évidemment des exceptions, et bientôt ces statuettes ne furent plus que d'informes ébauches qui suffisaient peut-être à la foi naïve et vigoureuse des Bretons du XVIII[e] siècle, mais qui, en réalité, occupent le dernier rang dans l'histoire des produits céramiques de notre pays.

Une autre fabrique plus importante fut fondée bientôt rue Hue, où elle existe encore. M. Dupont-Auberville[1] possède de cette manufacture un très grand encrier à tiroir, à décor varié assez bien peint et à fleurs de lis découpées à jour sur le dessus, portant au revers la signature suivante, curieuse par l'orthographe que le prétentieux potier a donné au mot *fecit*.

Fecitte P. Bourgouin — Rennes ce 12 9bre 1763

[1] La collection de M. Dupont-Auberville, très riche surtout en faïences et en porcelaines françaises, est déposée au musée des arts décoratifs, auquel son propriétaire l'a généreusement prêtée à titre permanent.

On connaît de Bourgouin plusieurs autres pièces remarquables et qui sont également signées, entre autres une réduction en bel émail blanc du groupe de Lemoyne, érigé à Rennes en 1754, et représentant *Louis XV et la Bretagne.*

Les faïences de Rennes sont généralement d'une très bonne fabrication; les formes à reliefs de rocailles sont très pures et paraissent quelquefois, surtout dans les assiettes, avoir été surmoulées sur des pièces d'orfèvrerie; l'émail est d'un beau blanc laiteux; quant au décor, il est généralement d'apparence un peu uniforme, par suite de l'abus que les peintres rennais ont fait du violet de manganèse foncé et du vert rappelant celui de Marseille, mais sali et assombri par l'addition du noir et du violet.

La manufacture de Bordeaux, fondée par Hustin en 1714, commença par imiter les faïences de Rouen; nous n'en parlerions donc pas ici si elle n'avait produit également, et en très grande quantité, des pièces assez originales, fabriquées plus tard dans plusieurs autres faïenceries du Nord et de la Belgique, et qui affectent les formes d'oiseaux de basse-cour, et surtout de dindons et de canards, dont la partie supérieure sert de couvercle. Ces curieuses faïences, toujours admirablement modelées, avec une grande vérité et une certaine largeur artistique dans l'exécution, sont peintes en couleurs où le manganèse et le noir dominent.

Les faïences de Montpellier, fabriquées par un Marseillais, André Philip, vers 1770, sont décorées de

bouquets polychromes à longues tiges, peints généralement au grand feu, c'est-à-dire sur émail cru et avec abus de violet de manganèse, ou dans le genre de ceux



Fig. 112. — Faïence de Montpellier à fond jaune uni.

(Coll. de M. Michel Pascal.)

de Marseille, mais se détachant sur fond jaune uni d'un ton assez pur (fig. 112).

Mais plus que toutes les autres fabriques secondaires de France celle de Saint-Amand-les-Eaux (Nord) mérite une mention particulière, autant par la perfection que par la variété de ses faïences. Les plus remarquables et les plus caractéristiques sont celles qui sont décorées de motifs, souvent d'une délicatesse

extrême, exécutés en émail blanc de rehaut, rappelant le *bianco sopra bianco,* que nous avons signalé dans les faïences italiennes. Ce décor était accompagné de fleurs détachées ou de bouquets peints, tantôt sous émail, tantôt avec des couleurs de moufle dans le

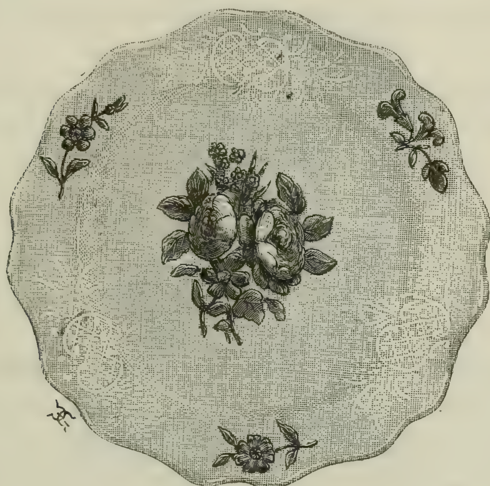


Fig. 113. — Faïence de Saint-Amand-les-Eaux.

(Coll. Ed. G.)

genre de Strasbourg; quelquefois le fond est bleu et décoré simplement de rehauts blancs.

Saint-Amand a fabriqué également des pièces imitant franchement celles de Strasbourg ou de Rouen, et exécutées avec beaucoup de soin et de finesse, ainsi que des faïences genre porcelaine, qui sont remarquables par la perfection de leur décor, parfois rehaussé d'or.

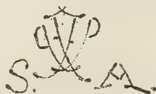
Cette fabrique, dirigée par Fauquez, qui possédait

une autre manufacture à Tournay, et qui était allié à plusieurs fabricants de porcelaine et de faïence, était assez renommée; nous lisons, en effet, dans le *Calendrier du gouvernement de Flandre, de Hainaut et du Cambrésis*, pour l'année 1780 : « Il existe à Saint-Amand une belle manufacture de faïence qui égale celle de Rouen et qui est conduite par M. Fauquez fils. »

Les faïences de Saint-Amand portent la marque suivante, dans laquelle on retrouve entrelacées les lettres initiales de Pierre Fauquez.



Lorsque plus tard la manufacture de Saint-Amand se mit à fabriquer la faïence fine, la marque fut modifiée, mais conserva toujours cependant le P et l'F du fondateur avec les deux lettres initiales de Saint-Amand.



Parmi les autres fabriques du Nord, nous citerons celle de Saint-Omer, qui a produit un grand nombre de pièces figuratives dans le genre de celles de Bordeaux. Une belle soupière en forme de chou épanoui, signée : *A Saint-Omer, 1759,* prouve combien la fabrication y était soignée; une pièce semblable, non signée, existe au musée de Cluny. Arras, Aire et Desvres ont eu

également des manufactures peu importantes ; on attribue généralement à la fabrique de Desvres les cruches en forme de femme assise, à la tournure plus ou moins grotesque et à la robe *fleurtée*, désignées sous le nom de *jacquelines* (fig. 114). Ces amusantes



Fig. 114. — Faïence du Nord ; cruche dite *jacqueline*.
(Coll. de M. Maze.)

cruches, d'une exécution souvent un peu grossière, ont, du reste, été faites un peu partout, dans les Flandres aussi bien qu'en Hollande et en Allemagne ; en Angleterre, où elles étaient assez communes et affectaient habituellement la forme d'un joyeux buveur, on les nommait *Toby fill-pot* (littéralement *Toby verse-pot*).

Nous signalerons enfin les manufactures d'Orléans, qui ont fabriqué tout à la fois des faïences dans le

genre de Strasbourg, ornées surtout de chinois peints assez largement, des faïences bleues décorées au grand feu, des poteries à pâte jaspée et marbrée[1] imitant les terres anglaises, des faïences en terre blanche émaillée ou non, statuettes, pièces de service ou d'apparat, etc., et des porcelaines dont nous parlerons plus loin. La marque d'Orléans, très rare sur les faïences[2], est un O couronné.



VI

ITALIE

Ainsi que nous l'avons dit à la fin du chapitre que nous avons consacré aux majoliques, l'histoire de la faïence italienne n'offre plus aucun intérêt à partir du commencement du XVIIe siècle; la plupart des manufactures qui avaient produit ces œuvres merveilleuses,

[1] Ces mêmes poteries furent également fabriquées à Gérardmer, dans les Vosges; elles portent souvent la marque GÉRARDMER estampée en creux, et sont d'une belle fabrication, égale au moins à celle d'Orléans.

[2] Nous ne connaissons que deux exemples de cette marque : sur une charmante statuette de la collection de M. Gasnault, et sur un flambeau à deux branches appartenant à M. Cotteau, d'Auxerre.

que nous admirons aujourd'hui comme une des manifestations les plus élevées de l'industrie céramique, disparaissent avec les princes qui les avaient protégées et les admirables artistes qui les avaient inspirées, ou se traînent languissamment, sans rien conserver de leur splendeur d'autrefois, dans une fabrication commune et grossière.

Au XVIIIe siècle, nous retrouvons Pesaro, qui cherche à copier les porcelaines orientales et les porcelaines de Sèvres; Urbino, où un Français avait établi une fabrique dont il marquait les produits, assez grossièrement décorés, de la singulière inscription suivante : *Fabrica di majolica fina di Monsieur Rolet, in Urbino a 28 aprile 1773;* Deruta, qui ne fait plus que des faïences à pâte grise, lourdes, marquées cependant : *Maiolica fina,* et enfin Urbania, autrefois Castel-Durante, qui a voulu continuer les peintures à *histoires,* mais qui a oublié non seulement son dessin si ferme et si savant d'autrefois, mais encore ses colorations douces et harmonieuses.

Venise, qui possédait au XVIe siècle plusieurs fabriques, dont les œuvres assez rares et assez peu connues n'offrent rien de bien remarquable, comparativement à celles des autres manufactures italiennes de la même époque, produisit au XVIIIe des faïences d'un genre tout particulier, caractérisées par la finesse, la légèreté, et surtout la densité de leur pâte, qui les fait résonner comme du métal. Cette série comprend plus particulièrement des plats à larges bords légèrement bombés, ornés de fleurs ou d'ornements repoussés en relief, se détachant parfois sur un fond coloré, et qui

paraissent avoir été surmoulés sur des pièces d'argenterie. Les reliefs ou bossages sont cernés et dessinés de traits noirs ou violets assez fins, et le bassin est décoré de paysages largement peints et d'une coloration puissante, représentant le plus souvent des ruines (fig. 115);



Fig. 115. — Faïence de Venise; plat à bordure repoussée en relief et à décor peint. (Coll. de M. L. Berthet.)

souvent la pièce tout entière est ornée de gaufrures en relief s'enlevant en bleu pâle sur fond bleu plus foncé. Ces pièces portent le plus ordinairement la marque suivante :

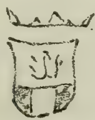


et quelquefois une ancre, ou mieux un grappin, avec un A à son sommet.

Parmi les manufactures dont l'existence commence seulement à la fin du XVIe ou au commencement du XVIIe siècle, nous citerons principalement celles de Savone, sur la côte de Gênes, d'où sont venus les Conrade, qui établirent la fabrication de Nevers. Les faïences de Savone sont décorées le plus souvent en camaïeu bleu quelquefois un peu violacé; dans les plus anciennes, ce décor consiste surtout en sujets de figures d'un dessin assez incorrect; plus tard les figures sont remplacées par des paysages, puis par des tiges de fleurs, des fleurons et des motifs variés, disposés quelquefois d'une façon assez ingénieuse.

Dans la dernière moitié du XVIIIe siècle, on retrouve à Savone un fabricant dont la famille y exerçait depuis longtemps la profession de potier, et dont nous avons donné la signature, Jacques Borelli.

Les faïences de Savone étaient renommées, et il s'en faisait un commerce assez considérable [1]; elles sont le plus souvent marquées des armes de la ville, ou d'un S accompagné d'une étoile.





[1] Le président de Brosses, dans la relation de son voyage en Italie en 1739, dit: « Le commerce de la ville (Savone) est non seulement en savons, mais encore en fayance fort renommée et qui ne vaut cependant pas la fayance de Rouen, à l'exception de quelques pièces dessinées de bonne main; j'ai pour échantillon de celle-ci une soucoupe encadrée, qui ira tenir compagnie aux chiffonneries de la petite armoire de Quentin. »

Gênes a produit des faïences tellement semblables à celles de Savone qu'il est facile de les confondre, à moins qu'elles ne portent au revers le phare, que beaucoup d'auteurs cependant regardent comme une marque de Savone.



Du XVIIe siècle également datent les faïenceries du royaume de Naples, et surtout celle de Castelli, qui prend une certaine importance sous la direction d'une famille de céramistes du nom de Gruë, dont on retrouve parfois la signature en toutes lettres au bas de pièces d'un ton pâle et comme effacé, décorées en plein de sujets de figures inspirées des compositions des Carrache ou de Pietro di Cortona, et surtout de paysages d'une exécution facile et d'une coloration harmonieuse, remarquable par un beau violet foncé et un vert très doux dans les feuillages.

Mais de toutes les manufactures italiennes du XVIIIe siècle celles de Milan paraissent avoir été les plus importantes, autant par la quantité considérable de faïences qu'elles ont produites que par la perfection du décor de ces faïences. Ce sont surtout les porcelaines chinoises et japonaises que les artistes milanais ont copiées, mais en choisissant parmi celles-ci les plus riches et les plus éclatantes pour en prendre l'ornementation, qu'ils appliquaient avec un grand sentiment

décoratif sur des faïences aux formes élégantes, aux bordures de rocailles en relief, d'un émail blanc et pur qui les fait lutter avantageusement avec les plus belles porcelaines. La collection de M. Paul Gasnault possède deux jardinières d'applique, ornées de chrysanthèmes et de pivoines aux rouges éclatants, de branches fleuries rehaussées d'or, de coquilles et de bordures en relief qui peuvent être regardées comme les spécimens les plus parfaits de l'art de la faïence du xviii[e] siècle. Ces deux pièces remarquables sont signées :

F. di Pasquale Rubati. Mil[o]

D'autres faïences d'une exécution parfaite sont décorées de branches de fleurs à pétales peints en émail formant relief assez accentué, ou de motifs détachés sur fond bleu persan. Presque toutes portent au revers le nom de la ville en toutes lettres ou en abrégé, accompagné parfois des lettres initiales des fabricants.

Milano

Il existait également à Turin une fabrique dont les produits assez rares, et presque toujours décorés largement en camaïeu bleu, portent comme marque l'écusson de la ville surmonté d'une couronne fermée.

Avant de terminer l'étude des faïences italiennes, nous devons dire un mot d'un genre de décor qui a été pratiqué sans interruption depuis la fin du xv[e] siècle

jusqu'au milieu du XVIIIe, dans certaines fabriques, et surtout à Castello, ou Città di Castello, près de Gubbio, en Romagne, à Foligno et peut-être aussi à Pavie. Ce décor, que les Italiens nomment *sgraffio* (d'où *sgraffiti,* pour désigner les faïences ainsi décorées), rappelle le procédé que nous avons analysé en parlant des terres vernissées à engobes. Dans le principe, on se bornait à l'emploi d'un engobage blanc que l'on gravait ou que l'on enlevait par places et qui laissait apparaître le ton rouge de la terre du dessous [1]; plus tard, au XVIIe siècle, les couleurs à base d'étain interviennent, mais posées en épaisseur et conservant néanmoins au décor, toujours un peu archaïque, son ancien aspect. « Avec ses couleurs peu brillantes, la rudesse de son aspect, dit M. Darcel [2], cette faïence devait représenter l'art populaire en Italie, et, de fait, nous avons vu un broc sur lequel étaient figurés en sgraffio deux forgerons ferrant une roue, pièce destinée sans doute à paraître dans quelque repas de compagnons, comme ces cruches que les fabriques françaises ont fabriquées en abondance, au XVIIIe siècle, et pour le même usage, portant la figure du patron de la corporation sur leur panse arrondie. »

[1] Le Louvre possède en ce genre une superbe coupe datant de la fin du XVe siècle, et représentant dans le bassin un jeune homme qui joue de la mandoline entre deux femmes, dont l'une tient un tambour de basque.

[2] Cf. DARCEL, *Notice des faïences peintes du musée de la Renaissance*, p. 381.

ESPAGNE

Après le départ des Maures, l'industrie céramique, si florissante autrefois en Espagne, semble avoir été complètement délaissée ou réservée simplement à la fabrication des objets usuels les plus communs, jusqu'au jour où le comte d'Aranda fit venir de Moustiers des faïenciers qui importèrent à Alcora, près Valence, les procédés employés dans les fabriques du Midi.

Parmi les décorateurs qui prêtèrent le concours de leur talent à la nouvelle manufacture, le plus connu est Olery, dont nous avons parlé en étudiant les fabriques de Moustiers, et qui paraît avoir rapporté en France un genre de décor polychrome à figures qu'il exécutait à Alcora, en l'accompagnant des fines bordures à dentelles si caractéristiques des faïences de Moustiers. Les marques qu'il employait en Espagne diffèrent peu de celles dont il signait plus tard ses produits; c'est toujours une lettre initiale quelconque accompagnant un O traversé par un L : cette dernière

lettre cependant est moins franchement indiquée dans les faïences espagnoles, que l'on peut également recon-

naître, ainsi que nous l'avons dit, à leur forme pentagonale.

Un autre faïencier français qui a produit des pièces d'une merveilleuse fabrication et décorées exclusivement, dans le genre de Moustiers, de dentelles bleues rehaussées de jaune orangé, exécutées avec un soin et un art infinis, signait en toutes lettres :

F.O. Grangel.

On a fabriqué à Alcora une grande quantité de petites plaques d'applique de forme ovale à large bordure de rocailles en relief, et décorées au centre de sujets religieux d'une exécution un peu mesquine, mais d'une bonne coloration.

Nous citerons également Talavera de la Reina, dans la Nouvelle-Castille, qui paraît avoir été le centre d'une fabrication importante [1], mais dont les produits sont peu définis, et Séville, dont les faïences se confondent avec celles de Savone. Plusieurs auteurs ont attribué à Séville la marque formée par un S accompagné d'une étoile que nous avons cru pouvoir, avec presque certitude, donner comme appartenant à Savone; nous l'avons vue, en effet, sur des faïences à sujets de figures dont la provenance italienne est évidente, et qui n'offrent aucune analogie avec les décors bleus ou polychromes communs à Séville et à Savone.

[1] On dit en Espagne du *talavera* pour désigner la faïence, comme on dit du *delft* en Angleterre et en Hollande.

Il a existé de nombreuses fabriques à Valence; mais elles sont surtout renommées pour leurs carreaux de revêtement ou *azulejos,* dont nous parlerons dans un chapitre spécial.

ALLEMAGNE

La fabrication des poteries vernissées et des faïences émaillées avait continué à Nuremberg après la mort du dernier des Hirschvogel, en perdant un peu de son caractère artistique, mais en conservant toujours une assez grande importance. Aux poêles vernissés en brun ou en vert succédèrent les poêles de faïence peinte en couleurs variées. Dans le principe, la décoration polychrome s'appliquait sur des bas-reliefs représentant presque toujours des sujets bibliques. Un des plus remarquables spécimens de ce genre existe au musée de South Kensington; c'est un grand poêle à trois étages, avec un siège élevé de deux hautes marches et tout couvert de bas-reliefs dont quelques-uns sont remarquables, entre autres ceux qui représentent le *triomphe de Mardochée* et la *punition d'Aman;* il est signé : Hans Kraut, et date de la fin du XVI[e] siècle. Plus tard les reliefs disparaissent et font place à des sujets peints à plat.

La faïence usuelle de Nuremberg semble avoir été peinte surtout en camaïeu bleu. Les décorations à pein-

ture polychrome et à sujets de figures dans le genre du plat du musée de Sèvres représentant *Luther et le prince électeur de Saxe,* ou de celui du musée de South Kensington, sur lequel est peinte l'*Ascension,* sont des exceptions, à en juger du moins par la rareté des spécimens de ce genre que possèdent les musées et les collections; mais on rencontre fréquemment des faïences à figures allégoriques, peintes en camaïeu bleu avec beaucoup de talent, et dont un grand nombre sont datées de 1720 à 1730. Plus tard, ce sont surtout les décors bleus des porcelaines orientales qui paraissent avoir été copiés avec succès. Les potiers de Nuremberg ont souvent marqué leurs produits de leurs noms en toutes lettres; ceux dont on rencontre le plus fréquemment la signature sont : Glüer, Strobel, Greber, et surtout les Kozdenbusch, qui ont possédé, de père en fils, une fabrique à Nuremberg, et dont les faïences se rapprochent beaucoup de celles de Baireuth, marquées d'un K, ce qui pourrait laisser supposer qu'un membre de cette famille aurait été fonder une fabrique dans cette dernière ville. Une cloche du musée de Sèvres, décorée, en camaïeu bleu, des armes de Nuremberg, porte le nom de Christophe Marz.

Le décor bleu sous couverte se retrouve également, mais moins franc et quelquefois un peu ardoisé, dans la manufacture de Baireuth, qui y a ajouté souvent des rehauts de jaune et de violet de manganèse, et qui a surtout copié des décors japonais. Baireuth a décoré ainsi un grand nombre de pièces de formes variées et quelquefois originales, des porte-bouquets en cœur, des coupes à boire le *coup de l'étrier,* en forme de

bottes à l'écuyère, des vases à galeries, etc. etc. Les faïences sont souvent marquées d'un B, initiale du nom de la ville, avec une lettre de fabricant. Quelquefois elles portent le mot *Baireuth* en toutes lettres.

Anspach, également en Bavière, a produit des faïences intéressantes par l'imitation qui y a été faite des décors rouennais. Dans les pièces les plus anciennes,



Fig. 116. — Faïence d'Anspach; décor imité de Rouen.

(Musée de l'hôtel de Cluny.)

d'un émail lourd et grossier, les lambrequins normands sont copiés et reproduits sans aucun changement; plus tard la fabrication s'améliore, et sur des pièces admirablement façonnées et recouvertes d'un bel émail blanc, d'une limpidité parfaite, nous voyons le décor à lambrequins imité dans ses dispositions principales, mais transformé avec une grande ingéniosité (fig. 116).

Il faut mentionner aussi un genre de bordure tout spécial, composé également avec des motifs de style rouennais, mais qui sont bien particuliers à Anspach (fig. 117).

Malgré la similitude apparente qui existe entre le décor de Rouen et celui d'Anspach, on peut facilement reconnaître les faïences de cette dernière ville à une

différence qui existe dans la qualité du bleu ; quoique posé sur l'émail cru, ainsi que cela se pratiquait à Rouen, le bleu d'Anspach paraît être un peu opaque ; il n'a pas ces inégalités et ces transparences qui distinguent le bleu rouennais et lui donnent, dans certains cas, une si grande profondeur et un si bel éclat ; il est

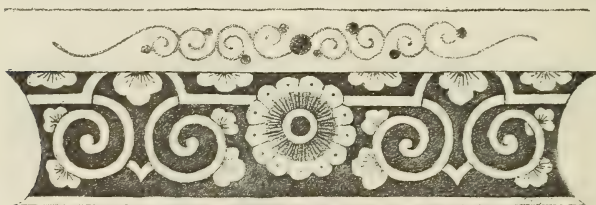


Fig. 117. — Faïence d'Anspach ; bordure de style rouennais.
(Coll. Ed. G.)

d'un ton plus uni, plus lourd, et forme quelquefois une légère dépression dans l'émail.

Les faïences d'Anspach, que l'on trouve assez fréquemment en Allemagne, où elles sont classées comme provenant de Rouen, sont souvent marquées :

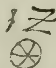
A

Kunersberg, en Bavière, a également produit des faïences d'une belle fabrication, ornées de bouquets peints en couleurs, d'un aspect assez décoratif et bien exécutés ; elles sont presque toujours signées en toutes lettres :

Künersberg

Nous ne parlerons que pour mémoire de la manufacture de Frankenthal, dans le Palatinat, fondée par Paul Hannong, lorsqu'il fut contraint, ainsi que nous l'avons dit, de quitter Strasbourg. Quoique d'un émail un peu moins blanc que celui de Strasbourg, dont elles portent les marques, les faïences de Frankenthal leur ressemblent tellement, qu'elles n'offrent aucun intérêt particulier au point de vue de la fabrication allemande.

Il n'en est pas de même de Höchst-sur-le-Mein, près Mayence, où l'on fabriquait concurremment la porcelaine et la faïence, et dont les produits, dans ce dernier genre, se ressentent de la perfection qu'exigeait la pratique du premier. Les faïences de Höchst se rapprochent beaucoup, comme formes et comme décorations, des porcelaines qui ont acquis une si juste renommée à cette fabrique. Très recherchées des collectionneurs, elles sont facilement reconnaissables à leur marque, qui reproduit la roue à six rayons, tirée du blason de l'archevêque de Mayence, protecteur de l'usine; cette roue est quelquefois figurée seule, ou, le plus souvent, accompagnée de la lettre initiale du décorateur de la pièce. Parmi ces derniers, le plus habile et le plus fécond paraît avoir été Zeschinger, qui a souvent signé ses œuvres en toutes lettres ou simplement avec un Z.

Ce sont là les manufactures les plus importantes de

l'Allemagne; les autres fabriques n'ont guère produit que des faïences d'un ordre secondaire, et dont la décoration, surtout dans la dernière moitié du XVIIIe siècle, rappelle grossièrement celle des porcelaines qu'elles copiaient d'une façon un peu brutale.

SUISSE

Les faïences de la Suisse n'offrent pas de caractères particuliers bien intéressants, et nous ne les mentionnerions pas si cet industrieux pays n'avait en même temps produit, dès la fin du XVIe siècle, des poêles remarquables par leur exécution, et des poteries vernissées décorées par un procédé tout spécial, encore employé de nos jours.

C'est à Heimberg, près de Thoun, dans le canton de Berne, qu'ont été établies ces fabriques de poteries dont l'origine remonte au delà du XVIe siècle. La terre employée à Heimberg est rougeâtre, assez lourde et décorée sur cru au moyen de bouillies liquides colorées par des oxydes très tingents : antimoine, cuivre, cobalt et manganèse. Ces couleurs terreuses sont renfermées dans de petites écuelles à anse dont le bec étroit est muni d'un tuyau de plume par où s'échappe la couleur, qui tombe goutte à goutte ou en filets, formant ainsi des linéaments déliés, des points, des ornements, des fleurs, des armoiries et même des figures aux tons durs et tranchés qui caractérisent l'ornemen-

tation suisse. Quelquefois la terre est recouverte d'un engobage coloré ou blanchâtre qui permet de varier à l'infini la décoration ainsi obtenue.

Les anciens produits de Heimberg ou de Thoun sont souvent empreints d'un caractère d'archaïsme



Fig. 118. — Poterie du canton de Berne (XVII[e] siècle).

(Coll. Ed. G.)

qui n'est pas sans intérêt (fig. 118); aujourd'hui, malheureusement, ce caractère s'est entièrement perdu. Les nombreux fabricants qui spéculent sur la curiosité des voyageurs étrangers n'ont pas compris l'originalité des produits de leurs devanciers; ils ont voulu faire du *nouveau,* et ils en sont arrivés à décorer de fleurs sans nom, aux couleurs dures et criardes, des poteries dont les formes, mal copiées, ont été emprun-

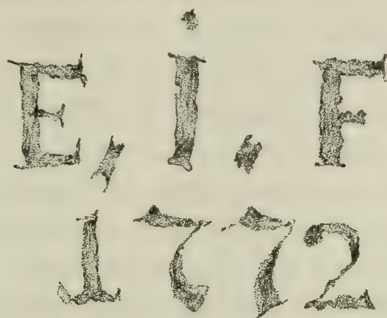
tées à toutes les époques, à tous les styles et à tous les pays, sans se soucier des affreux barbarismes qu'ils commettent ainsi.

Les grands poêles dont la forme rappelle ceux de Nuremberg ont été fabriqués dans le canton des Grisons dès la fin du xvie siècle. Les moulures d'angles, les pilastres et les soubassements sont saillants; mais les plaques sont planes et couvertes de peintures représentant le plus souvent des sujets avec légendes, empruntés à l'Ancien Testament, à l'histoire [1], et principalement à l'histoire de la Suisse, ou des allégories expliquées par des vers d'un style un peu familier, mais d'une morale irréprochable, ainsi qu'il convenait à ces sortes de tableaux qui décoraient le meuble le plus important de la pièce où se réunissait la famille, et que petits et grands avaient toujours devant les yeux.

A la fin du xviiie siècle, Emmanuel-Jean Frutting fonda à Berne une manufacture de faïences, dans laquelle il fabriqua également des poêles un peu plus dans le goût de l'époque que ceux que nous venons de mentionner, et décorés de plaques sur lesquelles il peignait au feu de moufle des fleurs d'une couleur superbe et d'une exécution habile, ou au grand feu, en camaïeu bleu, de charmants paysages avec figures. La

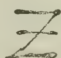
[1] M. le pasteur Christian Buhler a publié une monographie historique et artistique de ces poêles, dans laquelle il en représente plusieurs; une plaque sur laquelle est peinte la *Découverte de l'Amérique* est accompagnée de vers dont voici la traduction : « Colomb découvrit de nouvelles îles inconnues avant lui. Par son art de la géographie, il chassa leur grande idolâtrie, et conquit ainsi plus de gloire que maint héros. »

collection de M. P. Gasnault possède un petit modèle de ces poêles, portant la marque du fabricant :



On retrouve ces lettres sur beaucoup de faïences dont la provenance était jusqu'à présent douteuse.

Il y avait également à Zurich une fabrique de faïences imitant les porcelaines et marquées :



BELGIQUE

Dès le milieu du XVIIe siècle, il existait à Bruxelles des fabriques de faïences dont les produits ne sont pas bien déterminés, mais qui paraissent avoir imité ceux de la Hollande. Plus tard, en 1705, Corneille Mombaerts établit une manufacture qui passa, après sa mort, entre les mains de son fils, et qui était renommée pour ses

faïences à émail un peu dur, résistant au frottement et supportant parfaitement la chaleur. Le *Journal du commerce,* de mars 1761, s'exprime ainsi sur le compte de cette fabrique : « Philippe Mombaerts, manufacturier de S. A. royale, fabrique à Bruxelles toutes sortes de fayances, consistant en plats d'épargnes, terrines ovales et rondes, terrines en forme de choux, melons, artichots (*sic*), asperges, pigeons, dindons, coqs, poules, anguilles, pots à beurre, saucières, cafetières, fontaines, bassins, lustres à huit et à six bras, etc... Le tout à l'épreuve du feu. Cette manufacture est préférable à celles de Delft et de Rouen, n'est point chère et est parfaitement bien assortie. »

L'exposition rétrospective qui eut lieu en 1880 à Bruxelles a montré une nombreuse et intéressante suite de ces faïences, et surtout de ces couveuses, terrines et légumiers figuratifs que Bordeaux et Saint-Omer ont également fabriqués, mais sans atteindre la perfection et la variété des produits des Mombaerts. Quant aux autres faïences de Bruxelles, elles imitent le plus souvent celles de Delft ou les décors bleus de Rouen. Une grande soupière ainsi décorée était signée : BRUSSEL, LE 15 NOUAMBER 1746. P. MOMBAERS. Une jolie carpe portait la marque : A BRUXELLES. Un damier décoré en camaïeu bleu était également signé au revers : PHILIPPVS MOMBAERS, TOT BRUXELLE, 1709.

Liège, Namur et Andenne eurent aussi des fabriques dont les produits n'offrent pas de caractères bien particuliers. Les faïences d'Andenne qui datent du commencement du siècle, et sont souvent décorées par impression, sont fréquemment marquées en toutes lettres.

Liège paraît avoir surtout copié, et mal copié, les décors rouennais. Une autre manufacture dont les produits sont peu connus et mériteraient d'être recherchés est celle de Bruges. Une belle soupière de la collection de M. Dupont-Auberville, à ornements de rocailles en relief, décorée en bleu et manganèse de tiges de fleurs assez artistement peintes, porte en toutes lettres la mention suivante :

A Bruges
1754

Piccolpasso, ainsi que nous l'avons dit, donne le nom d'un de ses compatriotes, Guido di Savino, qui aurait fondé une manufacture à Anvers dès le milieu du XVIe siècle; mais jusqu'à présent on n'a trouvé aucune faïence que l'on puisse rapporter à cette époque, et, du reste, Anvers ne paraît pas avoir possédé de fabriques de faïences dignes d'être signalées.

HOLLANDE

L'histoire de l'industrie céramique en Hollande semble se résumer tout entière dans celle des fabriques de Delft, le foyer de production céramique le

plus considérable de l'Europe. « Non seulement la fabrication de ses faïences, dit M. Henry Havard [1], a atteint des proportions inusitées, exceptionnelles, et dont on chercherait vainement autre part l'équivalent; mais encore la durée de cette fabrication, la persistance de cette belle industrie à se maintenir dans les murs de la petite cité hollandaise, est également un fait très digne de remarque, et qui peut seul expliquer la prodigieuse quantité de faïences delftoises qu'on rencontre encore de nos jours dans le commerce. Cette étonnante prospérité, Delft la dut en partie au développement extraordinaire du commerce hollandais. Il est clair qu'à une époque où les Provinces-Unies étaient devenues le trait d'union entre l'Europe et l'Asie, où les flottes de la compagnie des Indes couvraient les deux Océans, où de Ruyter et Tromp étaient les maîtres de la mer, l'industrie néerlandaise devait avoir des débouchés singulièrement plus vastes que d'autres nations sans marine et sans relations extérieures. »

La compagnie des Indes, en effet, avait, dès le milieu du XVII[e] siècle, importé en Europe les porcelaines de la Chine et du Japon, regardées jusque-là comme des productions exceptionnelles, réservées seulement aux souverains et aux grands seigneurs. Malgré la quantité relativement considérable qui en arrivait ainsi en Hollande, le prix de ces porcelaines était encore assez élevé, et les potiers de Delft durent naturellement songer à les copier pour satisfaire les caprices de

[1] Cf. Henry Havard, *Histoire de la faïence de Delft*, 1 volume in-4°. Paris, Plon, 1878.

la mode, tournée tout entière, à cette époque, vers les produits de l'extrême Orient. C'est là évidemment la cause de l'importance prise dès le début par la fabrication delftoise; mais il serait injuste de ne voir dans les céramistes hollandais que des copistes de l'art oriental; ils surent faire preuve d'originalité, et s'ils ne créèrent pas dans l'ornementation de leurs faïences d'apparat et de leurs vaisselles de table un genre bien tranché, ils transformèrent du moins, et souvent d'une façon si intelligente, les décors qui leur servaient de modèles, qu'ils en firent un art à part et dont l'influence devait se faire sentir pendant longtemps sur un grand nombre de fabriques étrangères.

De même que les Italiens, les potiers de Delft ont recouvert leurs faïences, après la décoration, d'un suremail, transparent et uni, destiné à donner plus de brillant et d'éclat aux couleurs appliquées sur une couche d'émail à base d'étain formant, pour ainsi dire, une sorte d'engobage. M. H. Havard, dans son beau livre de l'*Histoire de la faïence de Delft,* a donné, d'après une brochure datant du siècle dernier, et due à un fabricant du nom de Gerrit Paape[1], la composition de cette couverte, dont l'emploi est très visible sur toutes les faïences, de Delft, et qui n'était posée que sur la surface alors que le dessous était recouvert simplement d'émail d'étain tout piqueté. Par ce procédé, comme nous l'avons dit en parlant des faïences italiennes, la

[1] Gerrit Paape, *De Plateelbacker of Delftsch aardewerkmaker* (*le Faïencier ou fabricant d'ouvrages en terre de Delft*). M. Havard donne *in extenso* la traduction de cette rarissime plaquette, et reproduit les figures intéressantes qu'elle contient.

couche sur laquelle on peignait pouvait être plus solide, moins farineuse, par conséquent moins absorbante, et permettait aux décorateurs de donner plus de finesse à leurs œuvres. C'est ainsi que les artistes de Delft ont pu produire ces plaques étonnantes d'exécution, véritables chefs-d'œuvre de la céramique, dont les sujets représentant des kermesses, des chasses, des combats, des paysages, des marines, étaient empruntés aux compositions de Wouvermans, de Berghem, de Van Goyen, etc.

Les faïenciers hollandais ont copié ou imité avec une perfection surprenante toutes les décorations des porcelaines orientales, depuis les camaïeux bleus à fleurs ou à personnages jusqu'à ces merveilleux dessins japonais, bleu, rouge et or, d'une composition si riche et si harmonieuse tout à la fois.

Comme les potiers rouennais, et plus qu'eux encore, ils ont fabriqué en terre, avec une habileté et une ingéniosité surprenantes, une multitude d'objets usuels ou de fantaisie : dessus de brosses, chauffe-pieds, chauffe-mains, chaufferettes de fumeurs, statuettes, cadres de miroirs, cages avec leurs accessoires, porte-perruques, jouets d'enfants, et jusqu'à des flûtes et des violons, véritables instruments ingénieusement et richement décorés, aux sons un peu graves peut-être, mais pleins d'éclat.

M. Henri Havard a pu donner, après de nombreuses et pénibles recherches, les notices biographiques de plus de sept cent cinquante faïenciers de Delft, depuis maître Herman Pietersz, établi dès 1584, jusqu'à Van Putten, dont la fabrique existait encore en 1848. Il a joint à ces

renseignements les sigles ou monogrammes dont la plupart de ces *plateelbackers* marquaient leurs produits, et la désignation des enseignes de leurs fabriques.

Nous y retrouvons la marque d'Augestijn Reygens



(1663), l'auteur de ces assiettes à personnages attribuées par M. Jacquemart à une fabrique de Paris, et celle dont se servait Adriaen Pynacker, associé dans le





principe avec ses beaux-frères Keyser (1690), pour signer ces admirables imitations des décors polychromes japonais rehaussés d'or, qui sont les produits les plus recherchés de la céramique hollandaise.

Souvent les marques reproduisaient l'emblème qui servait d'enseigne; c'est ainsi que l'on trouve des faïences marquées de trois cloches, d'une rose, d'une hache, etc., indiquant les produits sortis des fabriques





portant pour enseignes : *aux trois Cloches, à la Rose, à la Hache de porcelaine,* etc.

A la fin du XVIII[e] siècle, l'industrie céramique dans la ville de Delft fut ruinée, comme elle le fut également en France, par l'importation des faïences anglaises, et par la grande extension donnée dans tous les pays à la fabrication de la porcelaine; et cette ville, autrefois si florissante, qui n'avait pas compté moins de trente manufactures au temps de sa prospérité, ne posséda bientôt plus que deux ou trois fabriques qui traînèrent languissamment une existence difficile.

Amsterdam et Overtoom ont également possédé des manufactures de faïences dont l'existence fut de courte durée, et dont les produits ressemblent à ceux de Delft, avec lesquels ils sont confondus. On attribue cependant à Amsterdam ceux qui sont marqués d'un coq.

SUÈDE

La fabrique de faïences fondée à Rörstrand, un des

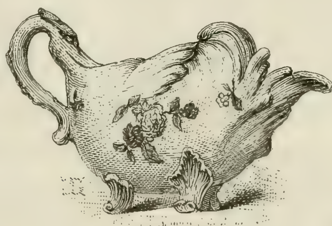


Fig. 119. — Faïence de Rörstrand, près Stockholm.

(Coll. de M. L. Berthet.)

faubourgs de Stockholm, en 1726, sous le patronage du baron Pierre Adlerfelt, ministre de Suède à Copen-

hague, prit rapidement une assez grande extension sous la direction de Conrad Hünger, qui avait travaillé comme décorateur à la manufacture de Meissen. Aussi les beaux produits de Rörstrand rappellent-ils les formes un peu contournées et souvent le genre de décoration de la porcelaine de Saxe (fig. 119).

Les produits de cette fabrique paraissent avoir été marqués indifféremment de Rörstrand :

ou de Stockholm :

Les chiffres qui suivent le nom de la fabrique indiquent la date de la fabrication (Rörstrand, 4e jour du 3e mois de 1770; — Stockholm, 14e jour du 12e mois de 1778).

Outre ses décors polychromes finement exécutés, Rörstrand a fabriqué un grand nombre de faïences peintes en camaïeu bleu, des statuettes, des flambeaux et autres objets variés, reconnaissables à leur beau jaune citrin et à leurs dessins cernés de noir ou de manganèse.

En 1758, une manufacture plus importante fut fondée à Marieberg, petit village situé au milieu d'une montagne près Stockholm, par Ehrenreich, que protégeait le comte Scheffer, un des personnages les plus influents de la cour de Suède. Les débuts de la nouvelle manufacture ne furent pas heureux ; détruite par un incendie un mois après son ouverture, elle ne put reprendre ses

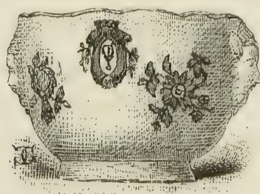


Fig. 120. — Faïence de Marieberg aux armes du baron de Breteuil, ambassadeur de France.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

travaux qu'en 1760 ; mais elle était si habilement dirigée, et ses produits, qui dans le principe imitaient ceux des fabriques françaises les plus en renom, furent tellement appréciés, qu'elle obtint promptement le titre de manufacture royale.

Ce qui rend particulièrement intéressante l'étude de la fabrique de Marieberg, c'est la première application, dans une fabrique continentale, des procédés d'impression dont l'usage en Angleterre datait du milieu du XVIIIe siècle. Le baron de Breteuil, alors ambassadeur de France en Suède, fit faire à ses armes tout un service ainsi décoré avec des rehauts de couleur, et dont

plusieurs pièces figurent aujourd'hui dans nos musées et dans nos collections (fig. 120).

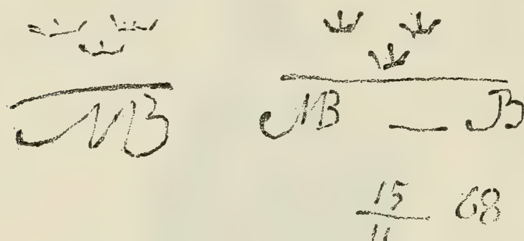
Dans un grand nombre de pièces le décor, imprimé d'un seul ton ressortant sur un émail d'une pureté et



Fig. 121. — Faïence de Marieberg; vase décoré par impression.
(Coll. de M. Paul Gasnault.)

d'une blancheur étonnantes, est accompagné de reliefs polychromes aux couleurs vives et variées. Certaines faïences, des vases surtout, sont d'une conception un peu puérile peut-être (fig. 121), mais bien dans le goût de l'époque.

Marieberg a marqué ses produits des lettres MB accolées, surmontées des trois couronnes des armes de Suède, et quelquefois accompagnées de lettres de décorateurs et de chiffres indiquant la date de la fabrication, disposés comme dans la marque de Stockholm :



DANEMARK

La manufacture fondée dans la ville de Kiel vers 1766 est certainement une de celles qui ont produit les plus remarquables faïences de la fin du siècle dernier. Les formes en sont pures, élégantes, et semblent avoir été empruntées à la riche orfèvrerie de la fin du xviiie siècle ; le décor, presque toujours peint au feu de moufle, aux couleurs fraîches et vives, peut rivaliser avec ce que la porcelaine a produit de plus parfait.

Les faïences de Kiel, assez rares du reste, sont marquées d'un K et du nom du directeur, Buchwald, accompagnés souvent de celui d'un peintre, A. Leihamer, qui paraît avoir été le principal artiste de cette fabrique.

Les pièces ordinaires portent simplement les marques suivantes :

Une belle soupière ovale, lobée, avec anse et bouton de rocailles ajourées, décorée en camaïeu bleu teinté de riches bouquets de roses et de pivoines rehaussés d'or, est marquée en toutes lettres, en bleu et or :

Cette magnifique pièce, qui est certainement une des plus remarquables qu'ait produites cette fabrique, et qui suffirait à elle seule pour en assurer la réputation, fait partie de la collection de M. Gasnault.

ANGLETERRE

La fabrication des poteries vernissées en Angleterre paraît devoir remonter au XIV[e] ou au commencement du XV[e] siècle, à en juger par les fragments qui sont conservés au musée de géologie à Londres ; presque toujours vernissées en vert ou en brun, ces poteries

offrent quelquefois des figures grotesques, assez mauvaises comme exécution, mais curieuses au point de vue archéologique; il en est qui semblent avoir été grossièrement imitées des aiguières en bronze ou *aquamaniles,* d'un usage si répandu pendant tout le moyen âge.

Quant aux faïences proprement dites, on sait peu de chose sur leur fabrication; il paraît probable cependant que des ouvriers sortis de Delft vinrent, dès le XVII[e] siècle, s'établir à Lambeth, aujourd'hui un des quartiers de Londres, et à Fulham; c'est à eux que l'on devrait les petites cruches à émail blanc stannifère, portant en bleu, sur la face antérieure, les mots : *sack, claret* ou *whit* [1], accompagnés de dates qui varient de 1642 à 1660. Il existe également quelques plats décorés de sujets peints en camaïeu bleu, qui ne laissent aucun doute sur l'origine hollandaise de la fabrication de ces faïences. Ainsi que nous l'avons dit, du reste, les faïences à émail stannifère étaient et sont encore aujourd'hui désignées, en Angleterre et dans les possessions anglaises, sous le nom de *delft,* de même que la porcelaine y est appelée *china.* Mais cette fabrication dura peu, à en juger du moins par la rareté des spécimens qui sont arrivés jusqu'à nous.

La fabrication du grès fut également importée en Angleterre vers le milieu du XVI[e] siècle; elle n'offre rien d'intéressant jusqu'au moment où, vers 1685,

[1] La riche collection de M. Franks, l'un des savants conservateurs du British museum, contient plusieurs de ces pots. *Sack* est la désignation d'un vin d'Espagne; *claret* signifie vin de Bordeaux (*clairet*), et *whit* pour *white,* vin blanc.

les potiers anglais, notamment ceux du Staffordshire, commencèrent à faire ces beaux grès blancs et rouges dont les frères Elers, originaires de Nuremberg, eurent le monopole pendant longtemps. Mais un de leurs ouvriers nommé Asbury, ayant eu le courage de contrefaire l'idiot pendant plusieurs années, surprit leurs procédés, les divulgua et fonda lui-même une manufacture qui donna bientôt naissance à beaucoup d'autres. Les grès des frères Elers, fabriqués au moyen de moules de cuivre, sont remarquables par la finesse de leur pâte et la netteté des reliefs qui les décorent; leur glaçure mince, produite par la volatilisation du sel marin, n'ôte rien à la perfection de leurs détails.

C'est à cette époque qu'apparaît, dans l'histoire de la céramique anglaise, Josiah Wedgwood, le plus célèbre des potiers de l'Angleterre; mais ses produits multiples sont d'une nature tellement variée, participant tout à la fois des grès, des faïences fines et même de la porcelaine, que, pour faire mieux comprendre l'importance considérable qu'ils occupent dans l'histoire de l'industrie de la Grande-Bretagne, nous croyons utile de ne les étudier qu'après avoir vu les progrès qu'avait faits à cette époque la fabrication de la porcelaine en Europe, et l'influence qu'avait exercée sur cette fabrication l'introduction des porcelaines orientales.

V

PORCELAINES

---

§ I

PORCELAINES ORIENTALES

La céramique orientale, dont l'influence sur l'industrie européenne avait été si considérable à plusieurs reprises dans l'antiquité et au moyen âge, devait jouer un rôle bien autrement important à dater du XVII[e] siècle; l'introduction par les Portugais d'abord, et par la Compagnie des Indes ensuite, des merveilleuses porcelaines de la Chine et du Japon, eut pour résultat, non seulement d'apporter des éléments nouveaux à la décoration de nos poteries, mais encore de changer, pour ainsi dire, les conditions d'existence de nos manufactures, et de créer dans la vieille Europe une nouvelle industrie qui ne devait conserver de l'ancienne ni les

formes, ni l'ornementation, ni les procédés techniques, ni même la matière.

C'est donc par l'étude des porcelaines de l'extrême Orient que nous commencerons l'histoire de cette partie de la céramique.

CHINE

Histoire. — Il existe bien peu de documents positifs sur l'histoire de la fabrication de la porcelaine dans le Céleste Empire. Le seul livre qui ait été écrit en Chine sur cette matière, livre dont M. Stanislas Julien a donné la traduction [1], ne concerne que la manufacture de King-te-tchin ; en outre, l'emploi fréquent de termes techniques, difficiles à comprendre et surtout à traduire, en rend la lecture peu féconde en renseignements.

Suivant la tradition la plus répandue, l'invention de la poterie remonterait au temps de cet empereur légendaire Hwang-ti (2697 av. J.-C.), qui régna cent ans, et qui compte parmi ses successeurs un empereur, Yu-ti-shun (2255 av. J.-C.), qui aurait exercé le métier de potier avant de monter sur le trône. Quant à la porcelaine proprement dite, sa fabrication ne daterait que de la dynastie des Han (de 206 av. J.-C. jusqu'à l'an 86 de notre ère).

Les annalistes chinois donnent quelques renseigne-

[1] Stanislas Julien, *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise*, ouvrage traduit du chinois, accompagné de notes et d'additions par M. A. Salvétat ; in-8°. Paris, 1856.

ments, assez obscurs, du reste, et quelque peu empreints de merveilleux, sur les progrès assez lents d'abord de cette industrie. Dès le VIII[e] siècle cependant ils mentionnent des porcelaines de plusieurs sortes, mais l'absence de pièces auxquelles on puisse, avec certitude, assigner d'une façon précise une antiquité aussi reculée, ne permet pas de rien affirmer à cet égard. Ce n'est qu'à partir de la dynastie des Ming (1368-1644), et surtout pendant la plus belle époque de la fabrication, la période de Tching-hoa (1465-1488), que nous trouvons des documents certains qui nous sont fournis par des pièces datées. Sous les derniers souverains de cette dynastie, et par suite des dissensions intestines et des guerres continuelles avec les Tatars, qui désolèrent l'empire chinois au commencement du XVII[e] siècle, l'industrie de la porcelaine tombe pour ne se relever que sous Kang-hy, second empereur de la dynastie tatare des Tsing. Sous l'impulsion féconde de ce souverain, dont le règne pacifique ne dura pas moins de soixante et un ans (1661-1722), les arts, et surtout les arts céramiques, retrouvèrent une vie nouvelle. C'est à cette époque que le père Dentrecolles [1], de la compagnie de Jésus, attaché particulièrement à la mission du district de King-te-tchin,

[1] DENTRECOLLES (François-Xavier), missionnaire français, né à Lyon en 1664, mort à Pékin le 2 juillet 1741. Très aimé des lettrés et des gens du peuple, il obtint beaucoup de renseignements sur l'industrie du Céleste Empire, notamment sur la fabrication de la porcelaine, sur l'éducation des vers à soie et sur la culture du mûrier. Il a écrit sur ces sujets un grand nombre de lettres qui ont été publiées dans la *Description de la Chine,* par le P. DUHALDE, et surtout dans le recueil des *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères.*

« la ville aux trois mille fours, » écrivait ces curieuses lettres dans lesquelles il donne les premiers renseignements à peu près positifs, et surtout raisonnables, sur la fabrication de la porcelaine chinoise.

Sous Kien-long, quatrième empereur de la dynastie des Tsing, qui régna également soixante ans (1736-1795), l'industrie de la porcelaine prit un développement considérable ; mais déjà les grandes traditions disparaissent, la décadence s'accentue rapidement, et ce bel art, auquel nous devons tant de merveilles de goût et d'élégance, perd peu à peu les qualités exceptionnelles qui avaient fait autrefois sa force et sa supériorité.

Aujourd'hui cette industrie, qui a brillé pendant tant de siècles d'un éclat tel qu'il semblait que rien ne dût l'affaiblir, touche à son déclin, et si les Chinois ne sont pas encore retournés à cet état où, d'après la légende, ils avaient oublié entièrement l'art de fabriquer la porcelaine, ils ont perdu, en tout cas, le secret de cette admirable fabrication, de ces formes si pures, de ces merveilleuses couvertes, de ces émaux chatoyants, de ces décorations si variées, de ces peintures si harmonieuses et d'un goût si fin que nous admirons tant, et dans lesquelles nos artistes et nos industriels pourront le plus sûrement puiser leurs inspirations.

La fabrication de la porcelaine en Chine paraît avoir été répandue à peu près sur toute la surface de l'empire ; treize provinces sur dix-huit possédaient des manufactures, et quelques-unes en nombre assez considérable. Les plus renommées étaient celles de la province de Keang-se, parmi lesquelles se trouvait la

fabrique privilégiée de King-te-tchin, qui seule fournissait les porcelaines destinées à l'empereur et aux personnes de sa famille. Le père Dentrecolles donne une longue description de cette ville, qui ne comptait pas moins de trois mille fourneaux à porcelaine, d'où s'échappaient continuellement des tourbillons de flamme et de fumée. « A l'entrée de la nuit, dit-il, on croit voir une vaste ville tout en feu, ou bien une immense fournaise qui a plusieurs soupiraux... ; aussi n'est-il pas surprenant qu'on y voie souvent des incendies, et c'est pour cela que le génie du feu y a plusieurs temples, ce qui ne diminue pas le nombre des embrasements. »

Les porcelaines chinoises sont fabriquées avec des *kaolins,* sortes de roches granitiques décomposées et désagrégées, souvent très blanches, de consistance friable, composées essentiellement de silice, d'alumine à l'état d'argile blanche et d'eau. C'est le kaolin, bien lavé et bien épuré, qui fournit la pâte, la matière solide des porcelaines ; la partie fusible est formée par le *pé-tun-tsé,* sorte de pétrosilex de même origine géologique, mais contenant de la silice en plus grande quantité (76 °/₀); ces deux matières, broyées et lavées, sont intimement mêlées ensemble et donnent des *pâtes* dont la qualité varie suivant la nature et la proportion du mélange. La *couverte* ou *émail* est formée également par du pé-tun-tsé ou pétrosilex, que l'on choisit aussi pur que possible, et que l'on mélange avec de la chaux et des cendres de fougères qui en augmentent la fusibilité.

Les matières qui entrent dans la composition de la porcelaine chinoise sont identiquement les mêmes que

celles qui forment la pâte et la couverte des porcelaines dures européennes; l'analyse qui en a été faite par M. Salvétat, le savant chimiste attaché pendant plus de trente ans à la manufacture de Sèvres, a démontré qu'il n'y avait aucune différence appréciable entre les kaolins de Canton et ceux de Saint-Yrieix, non plus qu'entre le pé-tun-tsé chinois et les pegmatites qui remplissent le même rôle dans notre industrie. Les mélanges seuls varient d'une façon assez sensible pour rendre la pâte et la couverte des porcelaines chinoises plus fusibles et cuisant à une température plus basse que celle des porcelaines françaises, et surtout des porcelaines de Sèvres. A ce point de vue, elles sont inférieures aux nôtres; ce n'est donc pas, comme on l'a prétendu, dans les qualités exceptionnelles des matières premières trouvées dans leur pays qu'il faut chercher le secret de la supériorité des céramistes chinois, mais bien plutôt dans leur fécondité incroyable, dans leur habileté prodigieuse et dans la souplesse de leur talent. Ce qui domine surtout dans les porcelaines de la belle époque, ce qui devrait être pour nous un exemple et un enseignement, c'est la recherche constante de la beauté par l'alliance harmonieuse de la forme et de la couleur, sans que, dans aucun cas, la seconde nuise à la première.

Décorations symboliques. — Avant d'étudier les différents procédés de fabrication, d'ornementation et de peinture des porcelaines chinoises, il nous semble nécessaire de dire quelques mots des éléments divers qui entrent dans la composition de la décoration de ces porcelaines, et surtout des éléments symboliques, em-

pruntés pour la plupart aux traditions, aux croyances ou aux mythes religieux, et que l'on trouve sur un grand nombre de pièces d'un usage déterminé ou destinées à être offertes en présent dans les grandes circonstances de la vie ou au renouvellement de l'année.

Les dieux et déesses de l'olympe bouddhique sont fréquemment représentés sur des vases ou modelés en statuettes conservant toujours un certain caractère hiératique et, pour ainsi dire, immuable. Ce sont le plus souvent : Cheou-lao, *dieu de la longévité,* facilement reconnaissable à son crâne démesurément élevé à la partie supérieure, à sa barbe vénérable et à son air doux et souriant; il porte presque toujours dans sa main un des nombreux emblèmes qui lui étaient consacrés, ainsi que nous le verrons plus loin, et il est souvent monté sur un cerf blanc ou *axis.* Une longue vie, avec la continuation des joies et des biens de la terre, étant le plus grand désir de tout Chinois, les représentations de Cheou-lao et des emblèmes et signes de longévité sont très communs sur les porcelaines, surtout sur celles destinées aux cadeaux; — Pou-taï (d'où nous avons fait *Poussah*), figuré presque toujours assis et appuyé sur l'outre qui contient les félicités terrestres; c'est le *dieu du contentement,* au ventre rebondi, à la tenue un peu débraillée et à la face épanouie par un large rire; — et surtout Kouan-in, divinité indécise et mystérieuse, véritable *Vierge* bouddhique, qui personnifie en elle la miséricorde et la bonté, qui protège les marins et les sauve du naufrage, qui prend en pitié ceux qui souffrent dans les enfers et intercède pour eux; suivant ses différentes attributions, elle est représentée, tantôt

avec un enfant sur ses genoux, tantôt avec un diadème orné d'images de Bouddha; parfois elle tient un chapelet à la main, et est assise sur un trône de lotus, en souvenir du pont miraculeux que lui construisirent les dieux afin qu'elle pût traverser la mer.



Fig. 122. — Porcelaine de Chine; statuette de philosophe.

(Coll. de M. P. Gasnault.)

On rencontre assez fréquemment aussi des statuettes d'un personnage gravement assis, à la figure bienveillante, coiffé du bonnet des lettrés et tenant dans sa main un rouleau manuscrit; suivant quelques auteurs, ces statuettes, généralement de plus petite dimension que celles des divinités précédentes, repré-

senteraient Confucius, le philosophe moralisateur et le chef de la religion chinoise (fig. 122).

A côté de ces personnages, figurés en relief plutôt que peints sur les porcelaines, on en rencontre d'autres qui sont presque toujours exclusivement peints et dont on trouve rarement les statuettes; tels sont, entre autres, les huit Immortels, représentés fréquemment sur des porcelaines décorées en bleu sous émail; la plupart du temps ils sont réunis ensemble au haut d'une montagne céleste où ils rendent hommage à Cheou-lao, assis sur une grue et planant au-dessus de leurs têtes; souvent aussi ils sont isolés et portés sur un nuage ou sur une feuille.

Les représentations d'animaux emblématiques sont fréquentes sur les porcelaines; on peut les diviser en deux catégories : les animaux fantastiques, sortes de monstres créés par l'imagination, mais qui, malgré leur apparence féroce, sont le plus souvent des messagers de bon augure, et les animaux réels, qui doivent à quelque particularité observée par les fondateurs de la religion bouddhique d'avoir été choisis comme *symboles* de certaines divinités ou de certains personnages auxquels ils sont consacrés, qu'ils personnifient et qu'ils accompagnent presque toujours.

Parmi les premiers, nous citerons surtout le dragon à la tête effroyable, à la mâchoire armée de dents aiguës, aux membres terminés par des griffes acérées; malgré son aspect terrible et formidable, le dragon, qui vit au plus haut des cieux, n'apparaît aux hommes que pour leur annoncer des événements heureux : la naissance d'un grand empereur ou le commencement d'un

règne prospère ; il traverse alors les airs, descend sur la terre, habite les temples et les palais, mais ne se montre qu'aux sages et aux philosophes. Le dragon sert d'attribut à l'empereur et aux princes de sa famille ; quand il est consacré au souverain, à ses fils ou à ses frères, il porte toujours cinq griffes ; pour les princes



Fig. 123. — Kilin.

(D'après un bronze de la collection de M. P. Gasnault.)

d'un rang inférieur, le nombre des griffes diminue suivant la place qu'ils occupent.

Vient ensuite le KILIN OU KHI-LING, dont le corps est couvert d'écailles et dont la tête, surmontée généralement d'une corne, ressemble à celle du dragon ; ses pieds sont terminés par un sabot fendu ; il est doux et bienveillant. Le kilin est peint fréquemment sur les porcelaines ; quelquefois il est figuré en relief et sert de bouton aux couvercles des vases (fig. 123).

Le CHIEN DE Fô (ou *chien de Bouddha*), défenseur habituel des temples et des autels bouddhiques ; son apparence est presque toujours menaçante ; sa tête est

armée de dents, et ses pieds de griffes aiguës; il porte une crinière hérissée et une queue touffue; en réalité, c'est une sorte de lion transformé (fig. 124). Comme le kilin, il est souvent modelé en relief et forme bouton aux couvercles des vases ou des théières; dans ce cas, il a un aspect moins farouche. C'est, enfin, le FONG-



Fig. 124. — Chien de Fô.

(D'après un vase de la collection de M. P. Gasnault.)

HOANG, autrefois symbole des souverains de la Chine, et devenu l'insigne des impératrices depuis que le dragon à cinq griffes lui a été substitué. La figuration de cet oiseau varie beaucoup, mais cependant le type le plus communément adopté est celui que reproduit la fig. 125. Quand le fong-hoang est représenté dans les airs, ce qui est très fréquent, ses pieds sont rejetés en arrière, et il est presque toujours entouré de flammes trilobées. Comme le dragon, il est immortel, et ne vient sur la terre que pour annoncer des événements heureux et des règnes prospères.

Parmi les animaux réels qui ont une signification emblématique, nous mentionnerons le CHEVAL SACRÉ,

et surtout la GRUE et le CERF BLANC OU AXIS. Ces deux derniers animaux, suivant les croyances populaires, prolongeant leur existence jusqu'à des limites extrêmes, ont été choisis comme emblèmes de la longévité ; on



Fig. 125. — Fong-hoang.

(D'après un vase de la collection de M. P. Gasnault.)

les trouve souvent figurés avec Cheou-lao, et, quelquefois seuls, sur des pièces destinées à être données en présents. Nous citerons enfin, et plus particulièrement, la CHAUVE-SOURIS (fig. 126), dont la représentation, très fréquente sur les porcelaines, est due à une particularité assez curieuse. Quoique écrit en caractère différent, le nom de la chauve-souris (*fuh*) a exactement le même son que *fuh (bonheur),* et est souvent employé comme synonyme de ce dernier. La chauve-souris figurée exprime donc un vœu de félicité ; sur certaines pièces on la rencontre répétée cinq fois ; elle symbolise alors les cinq félicités terrestres : longévité, richesse, tranquillité, amour de la

vertu, mort heureuse[1]. Les chauves-souris sont souvent modelées en relief sur le flanc des vases, à la place des anses.

Plusieurs plantes, arbres et arbustes, sont également des emblèmes de longévité, particulièrement le BAMBOU, le PIN et le PÊCHER; des branches de ces trois



Fig. 126. — Chauve-souris.

(D'après un vase de la collection Ed. G.)

arbres, disposées en motif circulaire d'un effet assez gracieux, figurent souvent au centre des porcelaines; beaucoup de coupes, tasses et théières, affectent la forme d'une pêche, désignée sous le nom de *pêche de longévité*. Parmi les autres plantes nous citerons principalement le LING-TCHY et le NÉLUMBO, qui donnent également leurs formes à certaines porcelaines. Le ling-tchy, espèce d'agaric d'une substance ligneuse, qui se conserve à peu près tel qu'on le cueille lorsqu'on l'a choisi mûr, était regardé par les anciens comme symbole de l'immortalité; aussi les dieux et les immortels sont-ils souvent représentés avec un ling-tchy à la main. Ce champignon est également employé très fré-

[1] Cf. A. W. FRANKS, *Catalogue of a collection of oriental porcelain and pottery*. London, 1878.

quemment comme marque (fig. 127). Quant au nélumbo, dont la large feuille et l'élégante fleur sont si



Fig. 127. — Ling-tchy.

souvent figurées en tasses et en soucoupes, c'est la plante bouddhique par excellence et le symbole des



Fig. 128. — Porcelaine de Chine ; théière portant le caractère *cheou* (longévité). (Coll. de M. Paul Gasnault.)

forces vives de la nature ; elle croît principalement dans les eaux dormantes et dans de petits lacs, où on la cultive et où elle se renouvelle chaque année par la graine qu'on y sème. « L'odeur en est très agréable, dit le P. Duhalde dans sa *Description de la Chine;*

son fruit est gros comme une noisette, et l'amande qu'il renferme est blanche et de bon goût; les médecins en font cas et jugent qu'elle fortifie; c'est pourquoi ils en ordonnent à ceux qui sont faibles ou qui, après une longue maladie, ont de la peine à reprendre leurs forces. »

Il est enfin deux caractères symboliques que l'on

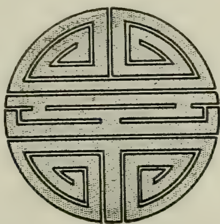


Fig. 129. — Caractère *cheou* (longévité) en cachet circulaire.

trouve plus fréquemment encore sur les porcelaines, les bronzes et tous les objets d'usage et d'ornement des Chinois. Le premier est le caractère *cheou* ou *chou* (longévité); il prend souvent des dimensions assez importantes pour constituer le principal ornement de l'objet sur lequel il se trouve, et il est répété plusieurs fois comme pour accentuer davantage le souhait qu'il exprime (fig. 128); sa forme varie beaucoup. On l'emploie également en cachet circulaire (fig. 129); mais doré ou peint, découpé à jour ou modelé en relief, il s'harmonise toujours admirablement avec la décoration dont il occupe habituellement le centre.

L'autre signe, désigné sous le nom de *koua* ou *pa-koua,* se compose de huit trigrammes ou combinaisons de trois lignes brisées ou entières, placées différem-

ment et symbolisant l'univers (fig. 130). Les lignes entières représentent l'élément céleste, le principe positif, la force ; les lignes brisées, l'élément terrestre, le signe négatif, la faiblesse. Chaque groupe a un nom particulier : ciel, eaux, tonnerre, vent, terre, feu, réunions

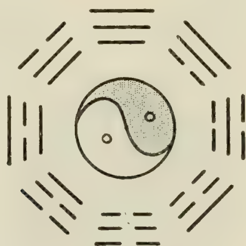


Fig. 130. — Les huit *koua* symboliques et l'emblème des deux forces de la nature.

d'eaux (mers, fleuves, etc.) et montagnes. Suivant la tradition, ils furent inventés par Fo-chi, le Pharamond chinois, le fondateur de l'organisation politique du Céleste Empire, qui vivait de 2852 à 2738 avant notre ère et auquel ils auraient été révélés par un cheval sacré. Au milieu des koua se trouve fréquemment représenté l'emblème mystique qui symbolise les deux principes de la nature. Les koua sont souvent figurés, suivant des dispositions variées, sur les boiseries des maisons et sur tous les objets précieux ; les Chinois croient que ces signes peuvent éloigner d'eux les mauvais esprits et leur obtenir la conservation perpétuelle de tout ce qu'ils affectionnent.

Marques. — Les porcelaines chinoises, surtout à partir de la dynastie des Ming, c'est-à-dire à dater de 1368, portent presque toujours des marques, à

l'exception cependant de celles qui ont été fabriquées aux XVII[e] et XVIII[e] siècles pour être envoyées en Europe par l'entremise de la compagnie des Indes; ces marques sont de plusieurs natures et ont toutes une signification réelle ou symbolique.

Nous allons chercher, sinon à les expliquer toutes, — cela demanderait des développements que ne comportent pas les dimensions de cet ouvrage, — au moins à donner la signification de celles que l'on rencontre le plus fréquemment, en commençant par les marques qui indiquent les dates de la fabrication et qui ont reçu le nom de marques ou inscriptions impériales.

Elles se composent généralement de six caractères disposés sur deux lignes verticales qui se lisent de haut en bas en commençant par la droite.

化	大
年	明
製	成

4	1
5	2
6	3

Si compliquées qu'elles paraissent au premier abord, ces marques sont cependant assez simples quand on en possède la clef.

Des deux premiers caractères, le premier, *Ta* ou *Taï* (grand), est toujours invariable, et le second n'a jamais que deux formes; ce second caractère, en effet, indique le nom de la dynastie régnante à l'époque où la pièce a été fabriquée; or, comme les marques ne commencent guère à apparaître sur les porcelaines, ainsi que nous

l'avons dit, qu'à partir de la dynastie des Ming (de 1368 à 1616), et que, depuis le renversement de cette dynastie, le trône a toujours été occupé par des princes de la dynastie des Tsing (de 1616 à l'époque actuelle), il n'y a donc que deux formes du second caractère :

大	1	大	1
明	2	清	2

(Grande dynastie des *Ming.*) (Grande dynastie des *Tsing.*)

ces caractères, qui se lisent *Ta-ming* ou *Taï-tsing*, peuvent donc être retenus facilement.

Il en est de même des deux derniers, qui sont toujours invariables et qui signifient : *fabriqué pendant les années* ou *pendant la période ;* on les désigne sous le nom de *Nien-tchi* (*nien*, année ou période, et *tchi*, fait, fabriqué).

年	5
製	6

(*Nien-tchi.* — Caractères invariables.)

Les seuls caractères variables sont donc les deux caractères du milieu, les nos 3 et 4 ; ce sont eux qui donnent la date exacte de la fabrication en indiquant le nom, ou mieux le *Nien-hao* de l'empereur. En montant sur le trône, en effet, le souverain remplace son nom par une épithète significative, composée de deux

mots qui servent non seulement à le désigner lui-même, mais encore à désigner toutes les années, toute la période de son règne.

Les principales périodes, celles dont on rencontre les marques le plus fréquemment, sont, pour la dynastie des Ming :

宣 德	成 化	弘 治	正 德
Siouen-ti (1426-1436)	Tching-hoa (1465-1488)	Houng-tchi (1488-1506)	Tching-te (1506-1522)

et, pour la dynastie des Tsing :

康 熙	雍 正	乾 隆
Kang-hi (1661-1722)	Yung-tching (1723-1736)	Kien-long (1736-1795)

La marque ou inscription suivante :

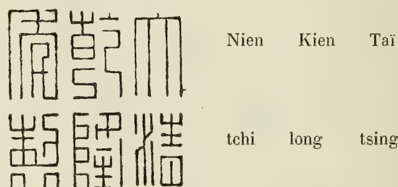
化	大
年	明
製	成

se lira donc : *Ta-ming Tching-hoa Nien-tchi,* c'est-à-dire *fabriqué pendant la période de Tching-hoa de la grande*

dynastie des Ming (par conséquent de 1465, de notre ère, à 1408).

Ces six caractères sont quelquefois disposés sur trois lignes verticales, mais toujours en conservant le même ordre ; souvent aussi la marque n'a que quatre caractères, et dans ce cas ce sont toujours les deux premiers, l'indication de la dynastie, qui manquent.

A partir du XVIIIe siècle, surtout à dater du règne de Kien-long, on a substitué aux marques en caractères séparés une marque en cachet carré, imprimée dans la pâte ou peinte en bleu ou en rouge, et dans laquelle on retrouve les mêmes dispositions :

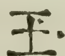


Ces caractères sont beaucoup plus difficiles à lire que les autres, et parmi les lettrés chinois même il n'y a que ceux qui ont fait une étude spéciale de la paléographie qui puissent les déchiffrer, d'autant plus qu'ils présentent quelquefois de petites différences dans la façon dont ils sont tracés. Voici le cachet que l'on trouve sur les porcelaines fabriquées pendant le règne du dernier empereur, Young-tchi, de 1862 à 1875 :



Les marques chinoises, surtout celles de la dynastie des Ming, ont été souvent contrefaites, en Europe d'abord, et surtout en Hollande, sur des porcelaines chinoises de qualité inférieure, au Japon et même en Chine. Il est facile de reconnaître celles qui ont été mises après coup en Europe; elles sont, en effet, maladroitement faites et posées *sur émail,* alors que les anciennes marques chinoises sont toujours au grand feu, c'est-à-dire peintes sur la pâte et recouvertes ensuite d'émail; souvent même les marques ainsi imitées sont simplement peintes à froid, et un coup de canif suffit pour les rayer ou les enlever complètement. Quant aux marques contrefaites en Chine et au Japon pour faire passer des porcelaines modernes comme remontant à une haute antiquité, elles sont généralement posées sur des pièces d'une assez bonne fabrication, mais qui n'ont pas ce caractère indéfinissable que possèdent les œuvres qui datent du XV[e] ou du commencement du XVI[e] siècle, et que l'on apprend vite à connaître après une étude un peu attentive des belles pièces de nos musées et de nos collections.

Parmi les autres marques à caractères, il en est un certain nombre dans lesquelles on trouve le caractère



yu (jade), seul ou accompagné de plusieurs autres signes. Ces marques indiquent les porcelaines de première qualité que le fabricant a voulu ainsi recommander à l'admiration de tous, le jade étant

regardé en Chine comme la pierre la plus précieuse et la plus estimée. *La vertu est semblable au jade,* dit Confucius. Souvent le fabricant ne se contente pas de cette simple marque laudative ; il pousse l'hyperbole beaucoup plus loin, et il n'est pas rare de rencontrer des porcelaines marquées : *précieux objet de jade, trésor précieux de jade et de perles, trésor extraordinaire et distingué de jade, un joyau parmi les précieuses vaisselles de jade,* etc. etc.

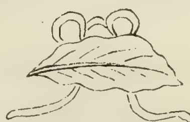
Les marques symboliques sont également assez communes et très variées ; celles que l'on rencontre le plus fréquemment sont :



la *perle,* emblème du talent ; elle indique les vases destinés aux poètes ou aux lettrés ;



la *pierre sonore,* qui marque les pièces réservées aux usages religieux ;



la *feuille,* probablement la feuille de l'*armoise,* de

forme variable, considérée comme un emblème de bon augure;



les *poissons*, symbole de la félicité domestique;



le *lièvre*, emblème de la longévité ainsi que le *ling-tchy* que nous avons figuré page 394.

Ce sont là les marques les plus usitées; il en est d'autres sur le sens desquelles on n'est pas d'accord; on ne les rencontre, du reste, que rarement, et nous nous abstiendrons de les mentionner ici.

Procédés de fabrication et de décoration. — Ainsi que nous l'avons dit plus haut, les potiers chinois ont varié à l'infini les modes de fabrication et de décoration de leurs porcelaines, et il est bien difficile d'établir une division rigoureuse des merveilleux produits sortis de leurs mains habiles ou enfantés par leur imagination capricieuse. M. Jacquemart l'avait tenté; mais sa classification, basée sur des caractères un peu arbitraires et extrêmement variables, est à peu près abandonnée aujourd'hui. Il nous semble plus rationnel de suivre celle qui est fournie par la nature même des couvertes et des émaux qui décorent les porcelaines.

Porcelaines blanches. — Les porcelaines que nous

désignons communément en France sous le nom de *blanc de Chine,* ne sont pas les moins curieuses à étudier; jamais l'industrie ingénieuse de l'artiste ou du fabricant n'a su tirer un aussi grand parti d'une matière qui semble n'offrir de ressources, au point de vue décoratif, que par la richesse et l'éclat qu'elle communique aux couleurs qu'elle reçoit. On peut les diviser en deux séries. La première, dans laquelle on rencontre des pièces qui remontent à une assez haute antiquité, comprend des statuettes, des brûle-parfums, des pièces d'apparat, qui sont généralement d'une pâte un peu bise, courte, sèche, lourde et ne se prêtant pas au travail du tour; aussi toutes ces pièces sont-elles moulées; quand on les regarde à l'intérieur, on aperçoit des rugosités et la marque visible des doigts de l'ouvrier, et le dessous a toujours conservé l'empreinte de la toile grossière sur laquelle on les a posées après le moulage. C'est ainsi que sont faites les statuettes des dieux et des déesses; les plus remarquables et les plus variées sont celles de *Kouan-in,* la Vierge bouddhique, dont les représentations fréquentes atteignent parfois des dimensions (96 et 98 centimètres) qu'aucune fabrication européenne n'a jamais égalées, et qui indiquent des procédés d'une perfection incroyable. Les figures des empereurs et des impératrices sont plus rares et presque toutes ramenées au même type; contre les impératrices (fig. 131) se presse toujours le *fong-hoang,* dont nous avons parlé plus haut. Toutes ces statuettes sont émaillées; du moins ne connaissons-nous en blanc de Chine aucun exemple de ces *biscuits* qui ont eu au siècle dernier et ont encore aujourd'hui

en Europe une si grande vogue, et que nos fabriques, celle de Sèvres surtout, ont produits en nombre si considérable. Les porcelaines de cette première série ne sont jamais marquées.



Fig. 131. — Statuette d'impératrice (blanc de Chine).
(Coll. de M. Paul Gasnault.)

La seconde division se compose de porcelaines d'un beau blanc crémeux, ou recouvertes d'un vernis vitreux, transparent et d'un ton qui rappelle celui de la cire ou de l'ivoire; quelques-unes sont unies et d'une texture si mince et si fine, qu'on ose à peine les toucher; d'autres, un peu plus épaisses, sont décorées en relief de branches de pêcher ou de tiges fleuries d'un

agencement simple et du plus gracieux effet (fig. 132), ou sont ornées, au moyen d'un émail blanc fixe ou *blanc d'engobe*, de légers ornements qui se détachent harmonieusement en simples traits peu saillants; parfois ce blanc, posé en plein sur des surfaces limitées par un



Fig. 132. — Pipe à opium (blanc de Chine).
(Coll. de M. Paul Gasnault.)

dessin tracé à l'avance, a été repris au burin, comme une sculpture, avec une délicatesse inouïe, et se modèle alors en guirlandes ou en bouquets détachés. Quelques porcelaines, et ce sont les plus rares, ont reçu, dans leur paroi, tellement mince qu'on craint, en la voyant, qu'un souffle ne la fasse éclater, une décoration gravée en creux dans la pâte et émaillée ensuite : ici c'est le dragon sacré qui s'enroule capricieusement autour d'une tasse

qu'il semble vouloir défendre des mains profanes; là c'est un personnage de l'olympe bouddhique dont la figure n'apparaît que lorsque le liquide coloré versé dans la coupe laisse apercevoir le trait recouvert par l'émail transparent. Ce sont encore de petits flacons à tabac, de forme lenticulaire, véritables bijoux décorés de personnages ou d'animaux symboliques, gravés profondément en reliefs pris dans l'épaisseur de la pâte, et fouillés, — on pourrait dire ciselés, — avec un soin, une patience et un art dont notre industrie n'offre aucun exemple. Ces porcelaines sont quelquefois marquées d'un cachet imprimé en creux.

Couvertes colorées. — Une des séries les plus remarquables de la fabrication chinoise est celle qui comprend les porcelaines à couvertes unies, de colorations variées, depuis le vert d'eau, d'un aspect si doux et si tendre, connu en Europe sous le nom de *céladon*, le jaune et surtout le *jaune impérial*[1], le vert-camellia, bien particulier à la Chine, le brun clair à couleur chatoyante et à reflets métallisés, appelé *feuille-morte*, les beaux rouges de cuivre qui donnent les fonds *haricot*, désignés aussi sous le nom de *flambés* ou *flammés*, aux colorations veinées et capricieuses, jusqu'au noir pur, presque toujours décoré en or de fleurs symboliques et d'inscriptions tirées des livres sacrés. Puis ce sont

[1] Le jaune est la couleur adoptée par la dynastie actuelle, celle de Tsing; mais il ne s'ensuit pas, comme on l'a cru pendant longtemps et comme l'ont affirmé quelques auteurs, que son emploi soit proscrit dans la décoration, surtout en teintes partielles. Néanmoins les porcelaines à couverte entièrement jaune peuvent être regardées comme ayant été destinées primitivement au service des empereurs.

les bleus : le *bleu-turquoise,* au ton doux et nacré, imitant celui des pierres les plus précieuses; le *bleu trempé,* obtenu par immersion, et qui, en coulant à la partie inférieure de la pièce, lui donne une coloration plus vigoureuse que celle du haut; le *bleu fouetté,*

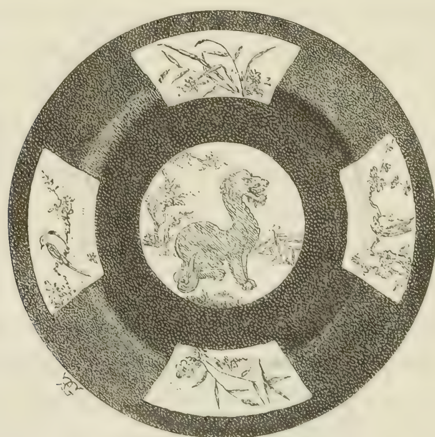


Fig. 133. — Assiette à fond *bleu fouetté* avec réserves à décor polychrome.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

d'apparence un peu granitée, probablement posé à l'éponge, et dont les réserves blanches attendent une décoration supplémentaire (fig. 133); et enfin les beaux violets, pour lesquels les Chinois n'ont jamais eu de rivaux.

Souvent ces fonds sont décorés de figures symboliques, d'animaux sacrés, d'ornements ou de fleurs gravés au trait dans la pâte, modelés en relief, ou peints sous émail avec les couleurs, en nombre très restreint, qui peuvent résister à la température du feu de four;

souvent ils sont réservés en blanc, ou quelquefois exécutés en blanc de rehaut sur le fond lui-même et après la première cuisson.

Couvertes craquelées ou truitées. — Dans beaucoup



Fig. 134. — *Aspersoir* à zones variées.
(Coll. de M. Paul Gasnault.)

de porcelaines les fonds sont *craquelés,* c'est-à-dire recouverts d'un émail fendillé plus ou moins régulièrement; ces fentes ou craquelures sont parfois colorées au moyen d'un liquide noir ou rouge qui les fait apparaître plus vives. Les Chinois ont poussé tellement loin la perfection dans ce genre tout particulier, qu'ils ont su tirer de ce qui n'a dû être primitivement qu'un accident de cuisson un des éléments les plus

importants et les mieux réussis de leur décoration. Quelques porcelaines, véritables merveilles de fabrication, offrent des zones successives de couvertes craquelées, colorées, peintes, unies et blanches (fig. 134).



Fig. 135. — Vase à fond craquelé et à réserves blanches décorées en bleu.
(Coll. de M. Paul Gasnault.)

Parfois une partie du fond est réservée en blanc uni rehaussé de bleu sous couverte, alors que tout le reste est craquelé (fig. 135).

Le craquelé est grand, moyen ou très serré; dans ce dernier cas on le désigne sous le nom de *truité;* quand les craquelures sont colorées simultanément de deux tons, rouge et noir le plus généralement, elles sont dites *à double réseau*.

Décors sous couverte; bleus et rouge de cuivre. — Le décor exécuté en camaïeu bleu sous couverte remonte, suivant l'historien de la manufacture de King-te-tchin, au début même de la fabrication de la porcelaine ; c'est, en tout cas, celui sur lequel on trouve les marques les plus anciennes, de même que c'est celui qui fournit les plus beaux et les plus intéressants spécimens de l'art chinois. En effet, les porcelaines décorées en bleu étant, suivant la tradition, réservées primitivement aux empereurs et aux grands personnages, joignent au mérite d'une exécution supérieure, autant sous le rapport de la fabrication proprement dite que sous celui de la décoration, l'attrait de porter presque toutes des dates, des inscriptions honorifiques et des emblèmes sacrés. Remarquables et instructives au point de vue de l'histoire de l'industrie céramique et du symbolisme religieux, elles sont, en outre, particulièrement intéressantes pour nous en ce qu'elles ont été en Europe, et notamment à Delft, le point de départ d'une décoration qui, après s'être bornée dans le principe, ainsi que nous l'avons dit, à une copie servile, s'est transformée peu à peu et a produit des œuvres originales.

Les sujets représentés sur les porcelaines ainsi décorées sont extrêmement variés ; ils reproduisent fréquemment des personnages de l'olympe bouddhique et notamment les huit Immortels, les animaux symboliques et les objets sacrés ; dans ce cas ils portent souvent des inscriptions formulant des souhaits tels que : *Dix mille années — bonheur — richesse*, ou : *Que la paix règne dans l'empire, et que les richesses remplissent votre demeure !*

Parfois ce sont des scènes empruntées aux poèmes ou aux légendes, de gracieuses jeunes femmes dans leur intérieur ou dans des jardins aux arbustes élégants, des jeux d'enfants, etc. : puis les mille combinaisons que l'ingéniosité des décorateurs a su trouver avec des motifs puisés dans la reproduction des plantes et des

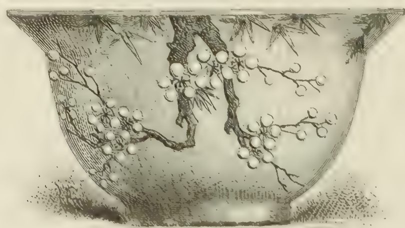


Fig. 136. — Bol décoré en bleu sous couverte avec rehaut de blanc en relief. (Coll. de M. Paul Gasnault.)

animaux. Quelquefois un décor commencé dans l'intérieur d'une coupe, d'un bol ou d'un plateau se continue au revers, montrant les branches du pècher symbolique qui portent des fleurs dont les pétales sont exécutés en relief au moyen d'un blanc tellement éclatant qu'il ressort sur le blanc, déjà si pur cependant, de la pâte avec lequel il se marie harmonieusement (fig. 136).

Certains décors, tracés en bleu foncé, sont recouverts en plein d'une teinte de bleu plus clair dans laquelle des réserves blanches ont été ménagées avec une habileté que les potiers chinois semblent avoir seuls possédée (fig. 137).

Les couleurs qui peuvent être posées sous couverte,

c'est-à-dire qui peuvent résister à la haute température nécessaire pour cuire la porcelaine et faire entrer la couverte en fusion, sont assez rares; aussi devons-nous mentionner, à côté de ces bleus dus à un



Fig. 137. — Plateau à décor bleu de deux tons avec réserves blanches.
(Coll. de M. Paul Gasnault.)

oxyde de cobalt, que toutes les fabriques européennes connaissent et ont employés, une couleur qui est particulière à l'industrie chinoise ; c'est un rouge de cuivre d'un beau ton purpurin, qui a servi parfois à rehausser d'une note éclatante, mais toujours assez sobrement, quelques parties des décors bleus, ou à orner d'une façon assez particulière la panse de certains vases qui ne portent aucune autre décoration que trois animaux chimériques n'ayant aucun rapport avec ceux que nous avons mentionnés plus haut.

Les porcelaines bleues, si recherchées aujourd'hui,

ne jouissaient pas d'une bien grande faveur auprès des collectionneurs du siècle dernier ; aussi n'est-il pas rare d'en rencontrer un certain nombre qui ont été surdécorées après coup en Europe, et surtout en Hollande et en Angleterre. On les reconnaît facilement, avec un peu d'attention, à la façon assez maladroite dont le nouveau décor a été ajouté ; en outre, quand les potiers chinois, ce qui leur est arrivé fréquemment, ont associé la décoration polychrome au bleu sous couverte, ils n'ont mis ce dernier qu'aux seuls endroits où il devait se relier avec les motifs peints en couleurs posées plus tard au feu de moufle, c'est-à-dire sur l'émail, et non pas sur tout l'ensemble de la pièce, comme cela se voit sur les porcelaines surdécorées.

Porcelaines réticulées et à décors gravés et découpés à jour. — C'est presque toujours dans cette série de décors bleus sous couverte qu'ont été exécutées ces étonnantes porcelaines aux ornements découpés à jour et celles dites *réticulées*, c'est-à-dire à double paroi ajourée ; dans ces dernières, l'enveloppe externe, finement découpée, laisse apercevoir, le plus souvent à travers les réseaux d'une décoration délicate, des dessins peints à l'oxyde de cobalt sur la paroi interne, qui est tout à fait indépendante de la première, avec laquelle elle ne se relie que par le bord supérieur. Certaines pièces, véritables tours de force de fabrication, n'ont cette seconde enveloppe qu'à leur partie inférieure (fig. 138).

Il existe un autre genre de porcelaines repercées à jour, qui n'ont qu'une simple paroi, et dans lesquelles souvent les ornements ainsi découpés ont été rebou-

chés au moyen de l'émail, ce qui leur donne une transparence opaline de l'effet le plus harmonieux. Quelquefois aussi des médaillons entièrement ajourés se détachent au milieu de fonds gravés en creux et produisent ainsi des effets de transparence variée.



Fig. 138. — Aspersoir décoré en bleu sous couverte et à double paroi ajourée.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

Décorations polychromes. — Mais la série dans laquelle se montrent dans toute leur ingéniosité et leur fécondité l'art et l'industrie des potiers chinois est celle qui comprend les porcelaines à décoration polychrome sur couverte. C'est généralement en couleurs variées que l'on décorait les vases d'apparat, les plateaux et les objets usuels aux émaux éclatants, et ces petites

pièces, si remarquables de forme et de décoration, que les habitants du Céleste Empire ne manquent jamais de se donner dans les occasions solennelles, au renouvellement de l'année ou lors d'une naissance ou d'un mariage, et qui portent toujours des inscriptions, des souhaits ou les caractères symboliques et les signes de longévité (voir fig. 128, page 394) et des félicités terrestres. Ici ce sont des scènes familières qui nous initient aux mœurs imparfaitement connues encore de ce peuple, qui pendant si longtemps a opposé à la curiosité des Européens des barrières infranchissables ; là, des sujets puisés dans les légendes sacrées ou reproduisant les principaux faits des grandes épopées guerrières. Puis ce sont les plantes et les animaux symboliques, le pêcher en fleur et le nélumbo, le dragon des empereurs et des princes, le kilin, le chien de Fô, le fong-hoang, la chauve-souris, le cheval sacré, etc. Dans le fond des plats et des assiettes, sur le flanc des vases ou sur la panse des théières, s'étalent les spécimens les plus variés de la flore orientale, où dominent surtout les pivoines et les chrysanthèmes, les insectes et les papillons aux ailes éclatantes, les oiseaux aux riches plumages et les poissons aux écailles dorées.

Souvent, surtout dans les porcelaines d'ancienne fabrication, les motifs décoratifs modelés en relief sont peints en couleurs éclatantes. Le beau vase que reproduit la figure 139, et qui remonte au delà de la dynastie des Ming, peut être considéré comme un des types les plus purs et les plus parfaits de cette sorte de décoration; il porte ce fruit d'une forme si particulière, ressemblant à une pince de crustacé, que l'on ren-

contre souvent dans les décorations chinoises, et qui est désigné sous le nom de *cédrat main de Fô* (ou *de Bouddha*).



Fig. 139. — Vase décoré en relief peint; ancienne fabrication.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

Parmi cette variété de couleurs éblouissantes employées avec une science si profonde des lois de l'harmonie par les potiers chinois, deux tons surtout sem-

blent dominer : le vert de cuivre aux reflets chatoyants, qui décore principalement les porcelaines fabriquées sous la dynastie des Ming, dont elles portent les dates, et le rose ou *rouge d'or,* réservé plus spécialement aux pièces de fabrication parfaite, et dont la texture est tellement mince qu'elles ont à juste titre reçu le nom de *coquille d'œuf.* Les premières, un peu sévères dans leur décoration, ont surtout un caractère religieux; les secondes, aux dessins ingénieux, aux bordures élégantes, à fonds de mosaïques variées, coupées par des réserves de fleurs, représentent des sujets familiers, des scènes de la vie intime, des fleurs ou des oiseaux.

La plupart de ces porcelaines sont rehaussées d'un or mat ou peu brillant, employé dans l'ensemble du décor en accents fermes et précis, ou posé quelquefois en fonds sur lesquels sont tracés des ornements et des fleurs d'une délicatesse extrême et d'une couleur d'un noir au ton chaud, imitant l'encre de Chine.

A partir de Kien-long, c'est-à-dire vers le milieu du XVIIIe siècle, les porcelaines sont surtout décorées au moyen d'émaux opaques mis un peu en épaisseur, cernés d'un trait noir, et rappelant comme disposition les émaux sur métal; c'est le commencement de la décadence. Malgré la richesse de leur composition et l'habileté des peintres qui les exécutaient, ces dessins, aux couleurs claires et parfois un peu violentes, sont loin d'égaler les décors plus sobres et plus harmonieux des artistes qui les avaient précédés.

Décors sino-européens. — Il nous reste maintenant à examiner une classe de porcelaines qui, pour nous, offre un intérêt considérable, puisqu'elle renferme toute

une série de pièces fabriquées en grande quantité pour l'Europe, et désignées habituellement sous le nom de *porcelaines de la compagnie des Indes*.

Nous ne chercherons pas à expliquer par suite de quelle aberration de goût, ou par quelle nécessité commerciale, les représentants de cette fameuse compagnie ont cherché à imposer à des hommes doués d'un sens décoratif si pur et si développé, des modèles qu'ils ne pouvaient traduire qu'en les dénaturant outrageusement; toujours est-il que pendant la première moitié du XVIIIe siècle ce fut une fureur en France, en Angleterre, et surtout en Hollande, de posséder des services de porcelaine fabriqués en Chine ou au Japon. La porcelaine orientale devint bientôt tellement à la mode, le commerce que l'on en faisait était si considérable, qu'en une seule année il en arriva en Hollande plus de quarante-cinq mille pièces. Les grands seigneurs, les familles riches, les gros négociants, faisaient exécuter des services entiers sur des modèles européens, services que l'on décorait d'attributs, d'emblèmes, de devises et surtout d'armoiries reproduites par les peintres chinois d'une manière un peu fantaisiste, et où la science héraldique était étrangement altérée. On expédiait également en Chine et au Japon des gravures qui étaient copiées sur le fond des assiettes ou des plats, en couleurs ou au trait à l'encre de Chine, par des hommes qui dépensaient des trésors de patience et d'habileté sans comprendre ce qu'on leur donnait à exécuter, et sans arriver à faire œuvre d'artistes.

Parmi ces porcelaines, les plus intéressantes sont les statuettes représentant des personnages européens. La

collection de M. P. Gasnault, que nous avons si souvent citée, renferme une suite de ces statuettes représentant, ou plutôt ayant la prétention de représenter



Fig. 140. — Louis XIV; statuette en porcelaine de Chine.
(Coll. de M. Paul Gasnault.)

Louis XIV (fig. 140) et quatre membres de sa famille. Tout, dans ces statuettes naïves, porte la marque indéniable d'une interprétation traduisant, d'après les habitudes et, pour ainsi dire, le symbolisme religieux du pays, ce que l'artiste n'avait pu comprendre dans les

gravures, assez grossières sans doute, qui lui avaient été données comme modèles. C'est ainsi que les boucles des longues perruques ont été transformées en une suite de tortillons ornemanisés, que les fleurs de lis ont perdu leur caractère tout en gardant un semblant de forme, et que le bâton de commandement que tient dans sa main le roi Louis XIV est devenu le *rouleau sacré* des divinités bouddhiques.

Quant aux statuettes de femmes, si elles conservent le vêtement européen, au moins comme forme, l'ornementation en est tout à fait chinoise, et, dans certaines parties, symbolique; ainsi l'artiste, auquel on avait dit sans doute que les personnages qu'il avait à reproduire composaient une des familles royales les plus puissantes de l'Europe, n'a-t-il trouvé rien de mieux que de parsemer de fong-hoang symboliques (voir page 391) la robe de celle qu'il pensait devoir être la reine.

Puis, le Panthéon bouddhique plaçant au premier rang des divinités qui président au bonheur des hommes le *dieu du contentement* (Pou-taï), il en résulte que le rire est considéré comme l'expression suprême de la félicité terrestre; le sculpteur n'a donc cru pouvoir mieux exprimer le bonheur qu'il supposait devoir être le partage des personnages dont il modelait les figures qu'en leur donnant un air de contentement exprimé d'une façon vraiment amusante et expressive, et il a fait rire étrangement le grand roi, dont la majesté ne se déridait jamais.

Les assiettes à figures forment souvent des suites dont les sujets sont empruntés au *Nouveau Testament*,

aux contes et aux romans de l'époque, ou retracent des scènes mythologiques, des allégories ou des portraits de personnages célèbres; ces sujets, presque toujours reproduits au trait à l'encre de Chine et avec des hachures maladroites, sont certainement d'un art déplorable; mais, par contre, les bordures et les ornements qui les entourent sont d'un goût parfait, d'une composition savante et d'une exécution fine et distinguée.

Notons, en passant, que la compagnie des Indes exportait également beaucoup de porcelaines entièrement blanches, qui recevaient en Europe, notamment à Venise, à Delft et à Chelsea, des décorations qui n'avaient rien d'oriental.

Décorations exceptionnelles. — Dans ce rapide examen, il nous a été impossible de mentionner bien des procédés de fabrication et de décoration employés d'une façon moins habituelle que ceux que nous avons indiqués, et qui mériteraient cependant une étude particulière. Nous devons citer cependant les porcelaines dites à *chair de poule,* c'est-à-dire semées de petits points saillants imitant la peau de chagrin ou, suivant l'expression chinoise, la chair de poule; presque toujours ces points ne sont pas émaillés, soit qu'ils aient été posés après le trempage de la pièce dans l'émail, soit que ce dernier ait coulé. Ces sortes de porcelaines, assez rares, sont toujours de petites dimensions, et paraissent remonter à une période de fabrication assez reculée. Il en est de même des porcelaines dites *peau d'orange,* dont la surface granulée, recouverte d'émail, imite si parfaitement les rugosités d'une peau d'orange,

qu'il est à présumer qu'elle résulte de la reproduction d'un surmoulage fait sur le fruit même.

Aujourd'hui cette merveilleuse industrie, dont nous avons cherché à résumer les phases historiques et les diverses manifestations, est en pleine décadence, et la Chine, à l'Exposition de 1878, était presque au dernier rang des nations où l'art de la céramique est en honneur. Il y a là de quoi faire frémir de désespoir le *dieu de la porcelaine,* quand il voit ainsi dépérir le grand art auquel il sacrifia sa vie. Suivant la légende, c'était un habile ouvrier de la manufacture de King-te-tchin, que l'empereur avait chargé de fabriquer deux vases d'une exécution particulièrement difficile. Après plusieurs essais infructueux, le malheureux potier, désespérant de réussir, se jeta dans le four, et quand son corps eut été consumé, les vases qu'on retira furent jugés tellement beaux, que l'empereur ordonna de lui élever un temple, et le mit au rang des immortels.

JAPON

Quoique nous ne possédions que des documents fort incomplets sur l'histoire de la céramique au Japon, il est hors de doute cependant que la pratique de cet art remonte à la plus haute antiquité dans ce pays privilégié, dont les habitants semblent tous posséder un sentiment très vif de la décoration, joint à une habileté de main peu commune.

Les monuments les plus reculés de la littérature japonaise rapportent que la coutume sanguinaire qui consistait à enterrer des chevaux, et parfois des hommes vivants, dans les tombeaux des chefs et des guerriers renommés, fut bientôt abandonnée et remplacée par l'usage de substituer à ces offrandes barbares des figurines d'argile; quelques-unes de ces figurines, découvertes depuis peu, témoignent d'un art déjà avancé, et sont exécutées avec assez de talent pour permettre de déterminer d'une façon exacte les costumes des peuples primitifs du Japon [1]. En outre, les livres historiques rapportent que, dès l'année 660 avant notre ère, plusieurs fabriques de poteries étaient établies dans la province de Yamato, et que, en l'an 27 avant Jésus-Christ, des Coréens vinrent fonder au Japon des manufactures où l'on fabriquait des poteries beaucoup plus dures que celles que leurs devanciers avaient pu obtenir jusqu'alors.

Toutefois la fabrication de la porcelaine ne date que du commencement du XVIe siècle (vers 1510 à peu près), époque à laquelle un potier nommé Gorodayu-shonsui se rendit en Chine, où il apprit les procédés et les secrets de la porcelaine. De retour dans sa patrie, il s'établit dans la province de Hizen, qui aujourd'hui encore possède les manufactures les plus renommées du Japon, et y construisit plusieurs fours dans les localités où il avait reconnu la présence des matières premières nécessaires à la fabrication ; mais ses moyens de décoration étaient limités et il ne put produire, ainsi que

[1] Cf. *Edinburgh Review*, septembre 1878.

ses élèves et ses imitateurs, que des porcelaines à fond blanc ornées de dessins peints en bleu sous couverte.

C'est seulement un siècle plus tard qu'un habitant d'Imari (dans la province de Hizen également) apprit, sous la direction d'un Chinois établi à Nagasaki, l'art



Fig. 141. — Porcelaine japonaise ; vase d'Imari en forme d'éléphant.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

de peindre et de décorer en couleurs variées des porcelaines qu'il revendait ensuite à des négociants chinois, qui, à leur tour, les exportaient en Europe par l'entremise de la compagnie des Indes. C'est surtout à Arita que furent établies les principales manufactures de ces porcelaines, qui arrivaient en quantités considérables dans nos contrées. On les désigne indifféremment aujourd'hui sous le nom de porcelaines d'Arita ou d'Imari.

Les porcelaines japonaises dérivent donc des porcelaines chinoises, dont elles portent fréquemment les marques et dont elles se rapprochent de façon à pouvoir être souvent confondues avec elles ; mais si les

procédés de fabrication sont les mêmes, la décoration offre, dans beaucoup de cas, des différences très tranchées qu'il importe de signaler. Le bleu sous couverte y est plus intense; le rouge et l'or s'y montrent davantage, plus brillants et plus purs; les figures sont d'un dessin plus correct, plus châtié et plus élégant; les plantes, les animaux, et surtout les oiseaux et les poissons, y sont peints avec une exactitude plus grande et



Fig. 142. — Porcelaine japonaise; plateau de Hizen.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

une recherche plus constante de la vérité dans l'ensemble et dans les détails. Les formes sont plus variées et quelquefois assez originales (fig. 141 et 142).

Aujourd'hui la fabrication de la porcelaine a pris au Japon une extension considérable; mais chaque province semble avoir conservé un genre qui lui est propre. Hizen produit les vases et les grands plats à décoration polychrome mélangée de bleu sous couverte, aux fleurs éclatantes, encadrant de grands médaillons irréguliers sur lesquels sont représentés des sujets familiers ou des scènes guerrières; Owari exporte en quantités prodigieuses ses porcelaines blanches à décor bleu qu'elle

produit à un bon marché incroyable, mais qui tombent dans une fabrication commune et qui n'a plus rien conservé d'artistique, et Kaga, ses belles porcelaines aux décors rouge et or étincelant, qui recouvrent des pièces d'une fabrication parfaite.

Mais c'est surtout dans la production de la faïence et des grès que les Japonais excellent aujourd'hui : Banko, dans la province d'Ise, nous envoie ses admirables petites théières en grès, aux parois minces, résistantes et sonores, dont la pâte jaspée et marbrée offre des colorations grises si harmonieuses; Kioto, ses faïences à fond jaunâtre décorées de fleurs peintes en émail un peu épais, aux pétales cernés d'or, et Satzuma, ses mille produits variés, aux formes élégantes et originales, ses brûle-parfums au ventre bombé, et ses bols ornés de tiges fleuries d'une délicatesse extrême, dont l'or un peu épais et comme métallique se détache sur un fond craquelé blanc imitant le ton de l'œuf d'autruche.

L'industrie céramique du Japon offre, du reste, une multitude infinie d'œuvres variées, et il ne peut en être autrement quand on examine dans quelles conditions s'exerce cette industrie. A l'exception d'Owari, qui possède une grande manufacture, toute la fabrication est morcelée dans une foule de petits ateliers isolés, disséminés dans les vingt-trois provinces où cette fabrication existe aujourd'hui. « Voyez-vous, dit M. Bousquet[1], au penchant d'une colline, s'élever sous

[1] Cf. Georges Bousquet, *le Japon de nos jours et les Échelles de l'extrême Orient.*

une petite toiture inclinée une série de huit ou dix compartiments en briques, étagés les uns sur les autres et communiquant entre eux, de telle sorte que, le feu étant allumé dans celui du bas, la flamme et la fumée puissent les parcourir tous jusqu'en haut? Entrez dans l'enclos : c'est un four à porcelaine, et vous n'en trouverez nulle part de plus considérable. Chaque patron a ses procédés de cuisson et de malaxage qui sont soigneusement secrets, et de là vient l'infinie variété de la céramique japonaise. »

Parmi les produits exceptionnels du Japon, nous citerons les porcelaines *laquées*, c'est-à-dire recouvertes de ce beau vernis noir ou rouge, d'un éclat si pur, posé à froid et décoré de dessins ou d'ornements peints délicatement en or ou quelquefois en argent, et les porcelaines *à émail cloisonné*, pour lesquelles on emploie absolument les mêmes procédés et les mêmes émaux que pour les cloisonnés sur métal, dont elles ont l'apparence, égayée parfois par des zones de porcelaine blanche décorée de dessins en bleu sous couverte.

Malheureusement la céramique japonaise perd aujourd'hui sous le rapport de la perfection artistique ce qu'elle gagne tous les jours en importance commerciale. Les décorateurs japonais n'ont plus le respect de leurs vieilles traditions nationales, et leur art, autrefois si sûr et d'un caractère si particulier, fléchit peu à peu sous les influences étrangères pour disparaître tout à fait dans un temps qui peut-être n'est malheureusement pas bien éloigné.

PERSE

La plus grande incertitude règne encore aujourd'hui sur l'histoire de la céramique persane. A part quelques voyageurs qui ont décrit, mais seulement au point de vue archéologique ou pittoresque, les magnifiques revêtements de faïence émaillée des mosquées de Schiraz ou d'Ispahan ; à part Chardin, qui écrivait à la fin du XVIIe siècle et qui, suivant l'usage de cette époque, confondait, quand il était question de l'Orient, la faïence et la porcelaine, nous n'avons aucune donnée certaine sur ce sujet.

Plusieurs auteurs, Jacquemart entre autres, ont attribué à la Perse une grande quantité de porcelaines d'un style assez particulier, il est vrai, mais offrant si bien, sous le rapport de la matière, de la fabrication et des procédés de décoration, tous les caractères de la porcelaine chinoise, dont elles portent le plus souvent les marques, que cette attribution nous semble erronée. Le style du décor, du reste, ne prouve rien quand il s'agit des porcelaines du Céleste Empire, et il nous semble hors de doute que les potiers chinois, qui ont fait en nombre considérable des porcelaines à décorations et à inscriptions européennes et arabes, en ont également fabriqué pour la Perse.

En réalité, nous ne croyons pas à l'existence de la porcelaine dure ou kaolinique des Persans, et nous

hésitons à donner le nom de porcelaine à ces rares pièces, transparentes il est vrai, mais dont la couverte vitreuse ressemble tellement à celle des faïences à pâte siliceuse qu'elles ne constituent pas, à proprement parler, une classe à part. Quelques-unes de ces pièces cependant sont intéressantes par leur texture mince, qui semble être une sorte de vitrification, et par leur décoration, dont les éléments se composent de rinceaux, d'oiseaux et surtout de petits quadrupèdes, lièvres, chevreuils, etc., du style persan le plus pur.

§ II

PORCELAINES EUROPÉENNES

La porcelaine de Chine, importée en Italie par l'entremise des Vénitiens, dont le commerce avec le Levant était considérable, avait été regardée pendant toute la période du moyen âge comme un produit en quelque sorte surnaturel, et les quelques spécimens qui arrivaient en Europe, et qui étaient réservés exclusivement aux souverains ou aux grands seigneurs, passaient pour posséder des vertus magiques. « Les siècles passez, dit Gui Panciroli[1], n'ont point veu de porcel-

[1] Gui Panciroli, célèbre jurisconsulte et érudit italien, *Rerum memorabilium libri duo*. Venise, 1593.

lanes[1], qui ne sont qu'une certaine masse composée de plastre, d'œufs, d'escailles de locustes marines et aultres semblables espèces, laquelle estant très unie et liée ensemble est cachée soulz terre secrettement par le père de famille qui l'enseigne seulement à ses enfants, et y demeure octante ans sans voir le iour, après lesquels ses héritiers la tirent, et, la trouvant proprement disposée à quelque ouvrage, ils en font ces précieux vases transparents et si beaux à la veüe en forme et en couleur que les architectes n'y trouvent que redire; la vertu desquels est admirable, d'autant que *si on y met du vernis dedans ils se rompent tout aussitost.* Celui qui une fois enterre ceste matière ne la releve iamais, ains la laisse à ses enfants, nepveux ou héritiers, comme un riche thrésor pour le profit qu'ils en tirent, et est bien de plus haut prix que l'or... » (*Traduction de Pierre de la Noue;* Lyon, 1617.)

C'est à cette croyance au surnaturel généralement répandue, c'est à ces fables absurdes sur la compo-

[1] Le mot français *porcelaine* tire son étymologie de la nacre de la coquille dite *porcelaine* (la *cypræa,* genre de mollusques gastéropodes pectinibranches de la famille des enroulés), qui était employée à différents objets d'art et de luxe. « Cette expression, dit M. de Laborde dans son savant *Glossaire*, à part quelques variantes sans importance, resta la même jusqu'au XVIe siècle. Alors elle se bifurque pour conserver, d'une part sa vieille signification, et pour s'étendre à des vases et ustensiles d'importation étrangère qui offraient la même blancheur nacrée. C'était la poterie émaillée de la Chine qui s'emparait de ce nom, auquel elle n'avait droit que par analogie de teinte et de grain. Il demeure donc établi que la *porcelaine* (poterie), dont le nom ne provient d'aucune langue orientale, a été dite ainsi de la *porcelaine* du moyen âge, sorte de nacre. Cette *porcelaine nacre* a été ainsi nommée de la *porcelaine coquille.* » Ce que dit Panciroli de la composition des *porcellanes,* que l'on croyait faites d'écailles de locustes marines, confirme cette étymologie.

sition et les propriétés des porcelaines orientales qui avaient créance même auprès des hommes les plus instruits de l'époque, ainsi que nous venons d'en donner un exemple, qu'il faut attribuer, ainsi que nous l'avons



Fig. 143. — Porcelaine de Florence; décor bleu.

(Musée céramique.)

dit dans notre résumé historique, le peu de succès des recherches tentées à plusieurs reprises pour fabriquer en Europe une poterie semblable.

A la fin du xvie siècle, — vers 1580, — il y eut cependant en Italie une tentative bientôt abandonnée, mais qui n'en a pas moins produit des œuvres intéressantes. Des savants attachés à la cour du grand-duc François de Médicis, entre autres Bernard Buontalenti, suivant Vasari, et Ulysse Aldrovandi, le célèbre natu-

raliste, fabriquèrent, au château de San-Marco près de Florence, une poterie translucide, à couverte vitreuse, assez remarquable au point de vue de la décoration, exécutée en camaïeu bleu rehaussé parfois de manganèse, mais qui était loin de ressembler, sous le rapport de la blancheur et de la finesse de la pâte, aux porcelaines qu'elle voulait imiter.

On ne connaît guère, au moins jusqu'à présent, dans les musées et les collections particulières, que vingt-cinq ou vingt-six pièces au plus de cette porcelaine connue sous le nom de *porcelaine des Médicis* ou *porcelaine de Florence;* elles sont décorées de *grotesques* dans le genre d'Urbino ou de fleurs et d'ornements empruntés à l'art oriental (fig. 143), et portent, pour la plupart, comme marque le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs, avec la lettre initiale de Florence.



Mais l'atelier des Médicis disparut bientôt sans avoir exercé aucune influence sur l'industrie céramique de cette époque, et nous devons attendre encore plus d'un siècle avant de voir s'implanter définitivement en Europe la fabrication des porcelaines.

Nous avons dit qu'il y avait deux sortes de porcelaines, désignées, l'une sous le nom de *porcelaine dure*

ou porcelaine kaolinique, dont tous les éléments constitutifs sont employés tels qu'on les trouve dans la terre après avoir été simplement broyés et lavés, et l'autre sous celui de *porcelaine française*, et plus tard de *porcelaine tendre*[1], dont les éléments, variant suivant les fabriques, subissaient une série d'opérations préalables souvent assez compliquées et sur lesquelles nous reviendrons plus loin. La première est, pour ainsi dire, *naturelle*, et la seconde, en quelque sorte *artificielle*.

C'est cette dernière que nous étudierons en premier lieu, son apparition dans l'industrie européenne ayant précédé de vingt ans au moins celle de la porcelaine dure.

PORCELAINE TENDRE

ROUEN et SAINT-CLOUD. — C'est en 1690 que nous trouvons la première mention de la fabrication de la porcelaine en France. Nous lisons, en effet, dans l'*Almanach des adresses* d'Abraham du Pradel, que « le sieur de Saint-Étienne, maître de la fayencerie de Rouen, a trouvé le secret de faire en France des ouvrages de porcelaine ». Mais il est à présumer que le sieur de Saint-Étienne, plus connu dans l'histoire

[1] Ainsi que nous l'avons dit (page 29), l'expression de *tendre* ne s'applique pas à la dureté de la pâte, mais bien plutôt et surtout à la nature de la couverte ou vernis, qui se laisse facilement rayer par l'acier, et à la faible résistance de cette porcelaine à l'action d'une haute température, comparativement à celle qu'y présente la porcelaine dure.

de la céramique sous le nom de Louis Poterat, bien qu'il ait demandé et obtenu dès 1673 un privilège pour établir à Saint-Sever, un des faubourgs de Rouen, une manufacture dans laquelle il pourrait fabriquer « la véritable porcelaine de Chine, dont il



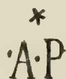
Fig. 144. — Porcelaine tendre de Rouen; pot de toilette.
(Musée céramique.)

avait trouvé le secret, ainsi que celuy de la fayence d'Hollande », ne donna aucune suite à cette fabrication, soit qu'il n'ait pu établir sa porcelaine dans des conditions et à des prix qui lui permissent d'en exploiter facilement et avantageusement la vente, soit que, tout entier à la production des belles faïences qui devaient placer Rouen à la tête de l'industrie française, il ait préféré céder sa découverte à un de ses confrères. En effet, à part le charmant petit pot de toilette à monture d'argent que possède le musée céramique de Sèvres (fig. 144), et dont le décor, d'un style rouennais très pur, porte les armes de Louise Asselin, femme d'un conseiller au parlement de Rouen, du nom de

Heuste, nous ne connaissons que très peu de pièces que l'on puisse avec certitude attribuer à la fabrique de Louis Poterat[1]. En outre, Savary des Bruslons, dont le *Dictionnaire universel du commerce* donne de si précieux renseignements sur l'état de l'industrie française à la fin du XVIIe siècle, dit à l'article *Porcelaine :* « Il y a quinze ou vingt ans, on a commencé, en France, à tenter d'imiter la porcelaine de Chine; de premières épreuves qui furent faites à Rouen réussirent assez bien, et l'on a depuis si heureusement perfectionné ces essais dans les manufactures de Passy et de Saint-Cloud, qu'il ne manque presque plus aux porcelaines françaises, pour égaler celles de Chine, que d'être apportées de cinq ou six mille lieues loin et de passer pour étrangères dans l'esprit d'une nation accoutumée à ne faire cas que de ce qu'elle ne possède pas et à mépriser tout ce qui se trouve au milieu d'elle. »

Ces quelques lignes, et la similitude qui existe entre le décor des premières porcelaines fabriquées à Saint-Cloud et celui des faïences rouennaises, viendraient confirmer ce que nous avons dit plus haut. Quoi qu'il en soit, c'est certainement à Saint-Cloud que fut établie la première fabrique de porcelaine française[2], et cette

[1] On s'accorde à reconnaître comme étant de fabrication rouennaise les porcelaines marquées



[2] VOLTAIRE, dans le *Siècle de Louis XIV,* dit : « On a commencé à faire de la porcelaine à Saint-Cloud avant qu'on en fît dans le reste de l'Europe. »

fabrique prit en peu de temps une assez grande extension. Dès 1698, en effet, le savant docteur anglais Martin Lister, qui accompagnait en France le duc de Portland, ambassadeur envoyé pour négocier le traité de paix de Ryswick, et qui employa les six mois de son séjour à visiter les savants, les bibliothèques et les collections d'amateurs, parle ainsi de la manufacture de Saint-Cloud, dans son curieux et rare ouvrage intitulé : *Account of Paris, or a Journey to Paris in the year 1698 :* « J'ai vu la poterie de Saint-Cloud avec un merveilleux plaisir, et je dois avouer que je ne puis faire aucune distinction entre les produits qui y sont fabriqués et la plus belle porcelaine de Chine que j'aie vue. A la vérité, cependant, j'ai reconnu facilement que les décors étaient mieux exécutés et plus finement peints, ce qui se comprend, nos ouvriers étant de bien meilleurs maîtres en cet art que les Chinois ; mais l'émail n'est pas inférieur à celui de la Chine, ni pour la blancheur, ni pour la douceur et l'absence de tous défauts ; et je regarde comme un bonheur de notre époque d'égaler ainsi, si ce n'est même de surpasser, les Chinois dans leur plus bel art. »

Enfin nous lisons dans le *Mercure galant* d'octobre 1700 : « J'ay oublié de vous mander que le 3 du dernier mois Mme la duchesse de Bourgogne, ayant passé à Saint-Cloud, fit arrêter son carrosse à la porte de la maison où MM. Chicanaux ont établi depuis quelques années une manufacture de porcelaines fines qui sans contredit n'a point de semblable dans toute l'Europe. Cette princesse prit plaisir à voir faire sur le tour des pièces d'un très beau profil ; elle en vit

peindre quelques autres sur des dessins plus réguliers et mieux exécutez que ceux des porcelaines des Indes[1]... Leurs Altesses royales Monsieur et Madame font souvent l'honneur à MM. Chicanaux d'aller voir leur manufacture. Ils reçoivent aussi de fréquentes visites de princes, de seigneurs, d'ambassadeurs et de toutes sortes de curieux, qui viennent chaque jour admirer la beauté des ouvrages qui s'y fabriquent et dont il se fait un grand débit pour les pays étrangers. Ils ont établi leur magasin pour la vente de leurs porcelaines à Paris, au coin de la ruë Coquillière et des Petits-Champs, proche la place des Victoires. »

Ce concert unanime d'éloges était justifié, du reste, par la perfection relative des produits de la nouvelle manufacture. La porcelaine de Saint-Cloud est, en effet, d'un beau blanc laiteux, d'un aspect doux et chaud, très transparente, admirablement fabriquée et toujours décorée, avec beaucoup de soin et de goût, de lambrequins ou d'arabesques de style bien français ou de sujets en couleurs imités des décors archaïques chinois et japonais.

Saint-Cloud a fabriqué en grande quantité des jardinières, des seaux à rafraîchir, des tasses dites *trembleuses,* dont la soucoupe est munie au centre d'une sorte de galerie ou de bague qui enserre la partie inférieure de la tasse des théières, et surtout ces charmantes petites salières à cuvette dont le fond est tou-

[1] Les porcelaines de Chine étaient très souvent désignées, au XVIIIe siècle, sous le nom de porcelaines des Indes, sans doute parce qu'elles arrivaient en Europe par l'entremise de la compagnie des Indes.

jours orné de rosaces ou de fleurons savamment composés et délicatement exécutés (fig. 145).

Au début de la fabrication, sous la direction de Chicanneau, les porcelaines de Saint-Cloud portaient comme marque le *soleil* de Louis XIV, assez sommairement tracé en bleu, et plus tard, sous la direction de

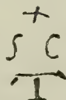


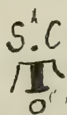
Fig. 145. — Rosace d'une salière en porcelaine de Saint-Cloud.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

Henri Trou, les lettres initiales que nous avons déjà signalées sur les faïences, S.-C.-T. (Saint-Cloud-Trou), en bleu ou gravées quelquefois dans la pâte.



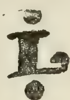




Cette manufacture, détruite en 1773 par un incendie dû à la malveillance, ne se releva pas de ses ruines; depuis longtemps, du reste, son importance avait considérablement diminué.

Lille. — La seconde manufacture de porcelaine tendre française fut établie à Lille, en 1711, par Barthélemy Dorez et Pierre Pelissier, son neveu; leur seule ambition paraît avoir été d'imiter les porcelaines de Saint-Cloud, dont ils copiaient, mais avec beaucoup moins de finesse dans l'exécution, les décors en camaïeu bleu; leurs produits, en outre, n'ont pas ce beau ton laiteux qui est un des charmes et un des caractères des porcelaines de Saint-Cloud.

Les porcelaines de Lille sont marquées, au début de la fabrication, de la lettre initiale de la ville de Lille, et quelquefois même de deux L; vers 1717,



lorsque Dorez devint seul propriétaire de la fabrique, il substitua un D à la marque de ville employée jusqu'alors.

Nous ne savons à quelle époque cessa cette fabrication, peu intéressante du reste.

Chantilly. — Fondée en 1725 par Cirou, cette manufacture prit rapidement une assez grande extension sous le patronage de Louis-Henri prince de Condé, grand amateur de porcelaines orientales, et dont la collection servit de modèles aux produits de la nouvelle fabrique.

La porcelaine de Chantilly est intéressante, surtout à cause de sa couverte, dans laquelle il entre de l'étain,

et qui est, par conséquent, opaque comme celle des faïences, alors que dans toutes les autres porcelaines tendres elle est vitreuse et transparente. Sur ce bel émail, particulier à Chantilly, les couleurs employées dans la décoration acquièrent une finesse de ton et une



Fig. 146. — Porcelaine tendre de Chantilly; décor de style oriental archaïque.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

harmonie que l'on trouve rarement dans les produits céramiques de cette époque, et qui seules justifieraient le haut prix que les amateurs délicats attachent à cette porcelaine.

Dans le principe, c'est le décor de style japonais, et surtout de style archaïque (fig. 146), qui domine dans l'ornementation des porcelaines de Chantilly [1]; plus tard, et quand l'émail opaque disparaît, le

[1] Il existe au château de Chantilly une collection de plus de soixante pièces, dont quelques-unes extrêmement remarquables, des porcelaines de cette époque.

décor oriental fait place aux fleurs imitées de celles de Saxe ou de Sèvres, ou aux peintures en camaïeu bleu; c'est le commencement de la décadence de cette manufacture, qui termine dans une fabrication commune une existence commencée par la production d'œuvres artistiques d'un mérite incontestable.

Chantilly a toujours marqué ses porcelaines d'un cor de chasse, tracé d'abord avec beaucoup de soin en





rouge, et plus tard assez grossièrement en bleu. Dans ce dernier cas, il est souvent accompagné d'une lettre indiquant des numéros de série ou des noms de décorateurs.

Mennecy-Villeroy. — La manufacture de Mennecy (Seine-et-Oise), fondée en 1735, à un endroit appelé les *Petites-Maisons*, sur le domaine du duc de Villeroy, qui la patronnait, produisit des porcelaines d'une bonne fabrication, à pâte fine et transparente, recouvertes d'un émail d'une pureté parfaite, décorées généralement avec un assez grand soin, quelquefois avec beaucoup de goût et de talent, de fleurs polychromes, de paysages en camaïeu de couleurs variées, d'ornements et de filets d'or.

Mennecy a surtout fabriqué un grand nombre de statuettes peintes en couleurs, d'une tonalité assez accentuée ou simplement émaillées en blanc; toutes

ses porcelaines sont marquées des initiales du duc de Villeroy, tracées au pinceau en bleu et même en or,



ou gravées en creux à la pointe; cette seconde manière de marquer a été principalement employée dans la dernière période de l'existence de cette manufacture, qui fut transférée en 1773 à Bourg-la-Reine.

Saint-Cloud, Chantilly et Mennecy ont fabriqué avec une perfection incontestable des porcelaines imitant les *blanc de Chine*, et surtout ces charmantes pièces portant en relief des branches de pêcher ou de pommier en fleur; les deux dernières manufactures ont, en outre, produit en grand nombre ces mille petits objets d'un usage journalier, si fort à la mode au siècle dernier, et que leur fragilité même a rendus si rares aujourd'hui : boîtes à *mouches*, bonbonnières et tabatières aux riches montures d'argent ou de vermeil, pommes de cannes, manches de couteaux, etc. etc., d'un art coquet et délicat, auquel l'émail doux et limpide de la porcelaine tendre ajoutait un charme de plus.

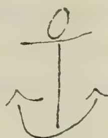
Vincennes-Sèvres. — Pour suivre l'ordre chronologique, nous devrions faire ici l'historique des commencements de notre grande manufacture de Sèvres, établie dans le principe à Vincennes, en 1745; mais l'étude des différentes phases de la fabrication à

Sèvres, aussi bien de la fabrication de la porcelaine tendre que de celle de la porcelaine dure, suit une marche où tout s'enchaîne et se lie si régulièrement et si étroitement, elle résume si bien l'état de l'industrie céramique en Europe depuis bientôt cent quarante ans, que nous préférons lui consacrer, sans interruption, un chapitre à part, après avoir examiné, — ce qui, du reste, est nécessaire pour en bien comprendre les débuts et se rendre compte du rôle important qu'elle a joué, — l'influence qu'avaient exercée, presque au début du XVIIIe siècle, la découverte du kaolin en Saxe et la fabrication de la porcelaine dure de Meissen. Nous nous bornerons donc à mentionner ici, à la date de 1745, la fondation de cette manufacture qui ne devait pas avoir de rivale.

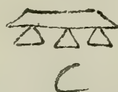
Parmi les autres fabriques de porcelaine tendre françaises, qui toutes ont moins d'importance que celles que nous avons signalées jusqu'à présent, et qui, du reste, s'effacent devant la gloire de Sèvres, dont elles cherchent à imiter les décors avec plus ou moins de succès et de talent, nous citerons :

Sceaux, dont nous avons déjà loué les belles faïences, et qui sous la direction de Chapelle, le savant chimiste, arriva promptement à produire en porcelaine des œuvres aussi parfaites que les faïences les mieux réussies de cette remarquable manufacture. On retrouve sur les porcelaines tendres de Sceaux les mêmes marques que sur les faïences, les deux lettres initiales de Sceaux-Penthièvre et l'ancre de grand amiral, mais

presque toujours gravées dans la pâte au lieu d'être peintes, comme elles le sont, sur les faïences.



Orléans. — Ainsi que nous l'avons dit (page 347), la manufacture d'Orléans a fabriqué des porcelaines tendres, et la fabrication semble même en avoir été assez importante vers 1760, puisqu'elle paraît s'être étendue jusqu'aux statuettes et aux fleurs ; malheureusement il existe peu de pièces que l'on puisse avec certitude lui attribuer, et celles qui portent comme marque le lambel d'Orléans, peint ou gravé dans la pâte, sont



tellement lourdes d'aspect et d'une fabrication si primitive et si mauvaise, qu'il est permis de douter de leur provenance. Elles sont loin de valoir les charmantes terres cuites, les faïences marquées d'un O couronné et les porcelaines dures fabriquées plus tard ; nous croirions plutôt, d'après les quelques spécimens que nous connaissons de cette porcelaine, surtout d'après la façon un peu fantaisiste et assez maladroite dont elles sont décorées, qu'elles sont les produits d'une tentative individuelle plutôt que d'une fabrication suivie.

Bourg-la-Reine. — Cette manufacture, qui continuait celle de Mennecy, fabriqua pendant quelque temps des porcelaines tendres décorées principalement de bouquets de fleurs polychromes, exécutées avec soin; mais cette fabrication fit bientôt place à celle de la faïence usuelle, qui s'est continuée jusqu'à notre époque sans aucune interruption. Les porcelaines tendres de Bourg-la-Reine sont marquées en creux des initiales :

BR

Depuis quinze ans à peu près, le propriétaire de cette manufacture a ajouté à sa fabrication celle des faïences artistiques décorées au moyen d'un procédé dit *à la barbotine,* que nous étudierons plus loin.

Dès le milieu du XVIIIe siècle, la fabrication de la porcelaine dure ou *porcelaine allemande,* comme on l'appelait alors, avait pris une extension assez considérable dans les pays où l'on trouvait la matière première, le kaolin; dans les autres contrées, on chercha à s'affranchir de cette sorte de tribut payé à l'Allemagne, et on établit des manufactures de cette porcelaine tendre [1], ou *porcelaine française,* qui pouvait être fabriquée partout.

[1] La dénomination de *porcelaine tendre* ou *pâte tendre* ne fut donnée à la porcelaine artificielle qu'au commencement du siècle; jusque-là elle était connue sous le nom de *porcelaine française* ou *porcelaine de Sèvres.*

Tournai. — La plus importante et la plus célèbre des manufactures étrangères fut celle de Tournai, fondée en 1750 par deux Français originaires de Lille, François Carpentier et François-Joseph Peterinck; celui-ci devint bientôt seul propriétaire de cette usine, qui prit dès lors un développement considérable, puisque



Fig. 147. — Porcelaine tendre de Tournai; tasse à armoiries; décor polychrome et or.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

en 1774 elle n'occupait pas moins de quatre cents ouvriers.

Les porcelaines de Tournai, d'une pâte un peu grisâtre au début et sujette à bouillonner, devinrent bientôt d'une blancheur et d'une pureté parfaites. Leur décoration variée et d'une exécution soignée, l'éclat et la pureté de leur dorure, brunie et gravée comme celle des porcelaines de Sèvres, leur assigne une place à côté de celles des meilleures manufactures françaises (fig. 147). Elle compte plusieurs artistes qui ont laissé un certain nom en Belgique, entre autres Duvivier, un des plus habiles décorateurs de son époque, et surtout

Joseph Mayer, qui exécuta pour le duc d'Orléans, en 1790, un service de table à décor d'oiseaux et à bordure bleu de roi rehaussée d'or.

Tournai a commencé par marquer ses produits d'une *tour*, et plus tard, vers 1757, de deux épées en croix cantonnées de croisillons; souvent ces deux marques, en or, se trouvent ensemble sur les pièces de choix, tandis que les porcelaines ordinaires ne portent que l'une ou l'autre en bleu :





Marieberg, près Stockholm, dont nous avons signalé les belles faïences, a également fabriqué des porcelaines tendres; mais cette fabrication fut peu importante, à en juger du moins d'après le peu de spécimens qui existent dans les musées et les collections; elles paraissent être néanmoins d'une exécution soignée; la pâte en est blanche et la décoration assez artistique. Une charmante statuette de la collection de M. Gasnault est signée en creux d'un M et d'un B accolés.

Parmi les autres manufactures étrangères nous signalerons celle de Capo-di-Monte, près de Naples, et celle de Buen-Retiro, près de Madrid; mais dans ces manufactures la fabrication de la porcelaine tendre et celle de la porcelaine dure sont si intimement liées, que nous nous bornerons à les signaler ici, nous réservant d'en étudier plus loin les produits.

PORCELAINE DURE

Nous avons dit (p. 29) que la première découverte du kaolin fut faite en Allemagne en 1709, et que cette découverte, qui devait apporter un élément si considérable à l'industrie européenne, avait été entourée d'une sorte de légende mystérieuse pendant bien longtemps accréditée en Allemagne. Nous allons rapporter ici cette légende d'après la relation qu'en a faite, à la fin du siècle dernier, un Français[1] qui a longtemps habité Berlin; elle s'écarte peu, dans le fond, de ce qui a été écrit par les historiens allemands.

« On raconte, et l'on donne pour certaine, une anecdote singulière et peu croyable de son règne (Guillaume Ier), mais qui dans le pays est reçue comme avérée et constatée par des circonstances qui subsistent encore. J'ai interrogé moi-même à ce sujet le célèbre chimiste M. Margraff, qui m'en a confirmé l'authenticité, mais en l'expliquant en homme instruit et de bon sens. On raconte donc qu'un vieillard, mis très simplement et inconnu, était entré dans la boutique d'un apothicaire à Berlin, et y avait demandé successivement plusieurs drogues; qu'à différents intervalles on l'y avait vu reparaître, et toujours pour diverses de-

[1] Dieudonné Thiébault, *Mes Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin,* 2e édit., Paris, 1805, p. 13.

mandes du même genre; que le premier garçon de cette boutique, qui d'ailleurs avait une excellente physionomie, l'avait toujours servi avec autant de soin que d'honnêteté, si bien qu'à la fin le vieillard lui avait dit, en lui désignant sa demeure, que s'il voulait le venir voir, il n'aurait pas à s'en repentir; que le jeune homme lui avait fait une visite en conséquence, et qu'après un entretien assez long le vieillard lui avait dit : « Vous me paraissez un brave jeune homme : « je veux faire votre fortune; je ne vous demande que « votre promesse solennelle de garder le secret, de n'a- « voir jamais de confidents, et de ne point faire un « mauvais usage de ce que vous aurez reçu ou appris « de moi; » que, de cette sorte, il lui donna une boîte pleine d'une poudre particulière, et lui indiqua le procédé à suivre pour en tirer de l'or, tel poids pour tel volume; qu'il ajouta : « Si par malheur cette boîte « est épuisée, et que vous éprouviez de nouveaux be- « soins ou quelques malheurs, examinez bien cette terre « dont je vous laisse un échantillon; elle est assez com- « mune dans le nord de l'Allemagne : or, en suivant tels « procédés, vous en ferez une porcelaine aussi parfaite « que celle de la Chine; » que le jeune homme, qui depuis n'a jamais revu son vieillard, n'eut rien de plus pressé que de faire l'essai de sa poudre; que le succès ayant été tel qu'on le lui avait annoncé, il s'était permis plus de dépenses qu'auparavant, usant ainsi son trésor sans trop calculer pour la suite; qu'un soir, en régalant ses amis, il but assez pour en devenir imprudent et fanfaron; que, s'étant vanté de savoir faire de l'or, il avait voulu justifier ce propos et en avait fait

en leur présence; que le lendemain, en s'éveillant, il avait été effrayé de son étourderie et avait pris la fuite; qu'en effet, ses amis ne surent pas se taire; que Guillaume ayant été bien instruit du fait, et ayant fait des recherches sur la route que ce jeune homme avait prise, avait découvert qu'il avait passé en Saxe; que ce roi avait dépèché un courrier à Dresden pour le réclamer; que ce garçon apothicaire avait bientôt été reconnu, arrêté et mis en prison; que, craignant surtout d'être livré au roi de Prusse, il avait offert au gouvernement de Saxe d'enrichir le pays par la fabrique d'une porcelaine égale à celle de la Chine, pourvu qu'on ne le livrât pas et qu'on lui garantît sa liberté; et qu'enfin telle est l'origine de la manufacture si fameuse de Meissen, en Saxe. On voit encore au cabinet des curiosités, au château de Berlin, le clou qui fut employé comme spatule dans la fâcheuse épreuve que le garçon apothicaire fit de sa poudre en présence de ses amis : c'est un grand clou qui est changé en or, au moins quant à la couleur, dans la grande moitié de sa longueur, c'est-à-dire dans toute la partie qui servit à remuer la composition. »

Ce qu'il y a de vrai dans cette légende, c'est que Bœttger ou Böttger, né en 1685, à Schlaiz, en Voigtland, élève en pharmacie chez Zorn, à Berlin, était assez chimiste pour suivre la recherche de la transmutation des métaux, et assez crédule pour avoir l'espoir d'arriver à faire de l'or [1]. Ayant appris que le roi de

[1] Il attachait une certaine importance à être *enfant du dimanche*, prétendant que cette circonstance lui donnait la faculté de lire dans l'avenir.

Prusse, informé de ses travaux et de ses espérances, voulait lui arracher ses secrets, il prit la fuite et se réfugia en Saxe. Poursuivi par ordre de Frédéric-Guillaume, il fut arrêté; mais le roi de Pologne, électeur de Saxe, Frédéric-Auguste Ier, ne voulut pas le livrer, et préférant garder pour lui ce *fabricant d'or,* comme on le nommait, lui fit continuer ses recherches d'alchimie secrètement, et sous une surveillance active, égale à une véritable captivité. Ce fut dans le laboratoire de Tschirnhaus, adepte comme lui, mais dans une autre direction, que Bœttger fit ses premiers essais, et c'est ce compagnon d'études, savant minéralogiste, qui lui enseigna, pour fabriquer les creusets de fusion dont il avait besoin, l'argile rouge d'Okrilla, près de Meissen. Les résultats qu'il obtint avec cette argile lui ouvrirent une voie nouvelle, et Tschirnhaus et lui, abandonnant les recherches illusoires qu'ils avaient poursuivies jusqu'alors, cherchèrent à doter leur pays, non pas de l'art de faire de l'or, mais de celui moins brillant, quoique plus réel, de fabriquer de la porcelaine semblable à celle de la Chine.

C'est alors qu'ils produisirent ces charmants grès à pâte rouge, d'une texture fine et serrée, d'une fabrication parfaite, dont quelques spécimens, polis sur le tour du lapidaire, avaient l'éclat et le brillant des laques du Japon, tandis que d'autres, mats ou recouverts d'une glaçure fondant à une basse température, ressemblaient à s'y méprendre aux *boccaros* [1] chinois

[1] On donne le nom de *boccaros* ou *buccaros* à une poterie de grès, très estimée des Chinois, à pâte fine, dense et serrée, habituellement d'un beau

qu'ils copiaient. On nomma cette nouvelle poterie *porcelaine rouge.*

Tschirnhaus mourut en 1708, et Bœttger resta seul pour diriger la fabrication de ces nouveaux grès, que l'on décorait souvent de figures et de fleurs peintes en or, et qui devinrent tellement à la mode, qu'à la foire de Leipsick il en fut vendu, en 1710, pour des sommes considérables.

Le hasard, qui avait été si favorable à Bœttger, devait le servir mieux encore. Malgré leur perfection, leur finesse et leur dureté, ses grès ne pouvaient pas entrer en comparaison avec la porcelaine blanche et transparente de la Chine, et il continuait ses recherches avec une persévérance infatigable et une bonne humeur que rien ne pouvait altérer, lorsque, un jour, ayant fait poudrer sa perruque, il remarqua que la poudre qui la recouvrait avait un poids inaccoutumé. Il interrogea son valet de chambre sur l'origine de cette poudre[1]; ayant appris qu'elle était terreuse, il l'essaya et s'a-

brun rouge. Les Chinois fabriquaient ainsi, et plus particulièrement, des théières sur lesquelles sont gravées en creux, ou reproduites en relief, des légendes faisant l'éloge du thé, et quelquefois aussi de l'ivresse. Ces théières affectent des formes extrêmement variées et souvent bizarres. Les boccaros sont mats ou recouverts d'un vernis brun ou noir, et quelquefois décorés de dragons et de feuillages en relief ou peints avec des émaux colorés.

[1] On raconte que Jean Schnorr, un des plus riches maîtres de forges de l'Erzgebirge, passant à cheval à côté d'Auë, près Schneeberg, remarqua que les pieds de son cheval s'enfonçaient dans une terre blanche et molle dont il avait peine à se tirer. L'usage général de la poudre à poudrer en faisant alors un objet de commerce considérable, Schnorr vit dans cette terre un moyen économique de remplacer la farine de froment employée jusqu'alors pour cet usage; il en emporta donc des échantillons qu'il fit préparer, et plus tard en vendit des quantités considérables à Dresde, à Leipsick, etc.

perçut, à sa grande joie, qu'il avait enfin trouvé la matière depuis si longtemps cherchée [1].

Cette découverte était tellement importante, elle devait être pour la Saxe une source si productive de

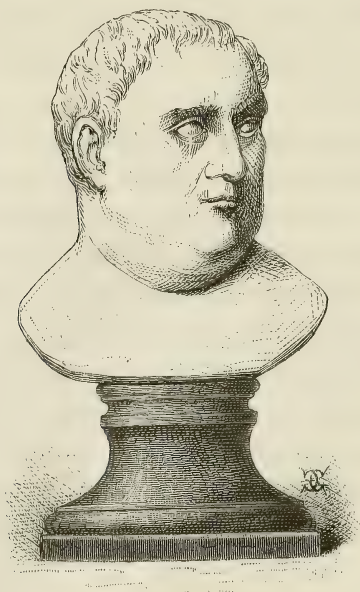


Fig. 148. — BŒTTGER, inventeur de la porcelaine dure européenne; biscuit de porcelaine de Meissen.

(Coll. de M. Paul Gasnault.)

revenus, que l'on établit immédiatement dans le château fort d'Albert (Albrechtsburg), à Meissen, une manufacture importante où l'on prit, pour assurer le secret de la nouvelle fabrication, des précautions por-

[1] Cf. ENGELHARD, *J.-F. Bœttger, Erfinder des sachsischen Porzellans*, 1837, in-16.

tées au delà de tout ce que l'on pourrait croire. La terre de Schnorr, dont l'exportation était défendue sous les peines les plus sévères, y était amenée dans des tonnes scellées, et conduites par des gens assermentés qu'accompagnaient des soldats ; de plus, tous les ouvriers, depuis le premier jusqu'au dernier, devaient s'engager par un serment solennel à conserver le secret *jusqu'au tombeau*, sous peine d'être enfermés pour la vie dans la forteresse de Kœnigstein.

Bœttger, devenu directeur de la nouvelle fabrique, n'apporta plus dans ses travaux la même ardeur que par le passé; il mena une vie de luxe et de plaisir, et mourut à peine âgé de trente-cinq ans, en 1719.

Les premières porcelaines fabriquées à Meissen copièrent les formes et les décorations des belles porcelaines orientales qui faisaient partie de la riche *Collection de Dresde*[1], et ces copies furent si parfaites que, sans les marques qu'elles portent, on hésiterait souvent à les croire européennes.

Après la mort de Bœttger, la décoration prit une nouvelle direction, plus originale et plus artistique, et c'est alors que furent fabriqués ces mille petits objets

[1] La *Collection de Dresde*, connue aujourd'hui sous le nom de *Musée japonais*, est certainement la plus ancienne et la plus riche collection de porcelaines orientales qui existe en Europe. Créée en grande partie par Auguste le Fort, elle était primitivement destinée à la décoration d'ensemble de toutes les pièces d'un immense palais; aussi, afin de prévenir les vols, les porcelaines étaient-elles, à la suite de leur inscription sur les registres d'entrée, marquées à la roue d'un numéro d'ordre et d'un signe profondément gravés en creux. On trouve aujourd'hui dans beaucoup de collections particulières un certain nombre de ces porcelaines provenant du *Musée japonais*, et vendues comme faisant double emploi.

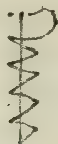
d'un art si coquet et si maniéré, ces vases surchargés de rocailles, ces candélabres et ces lustres à guirlandes de fleurs en relief, ces délicieuses statuettes si fines et si gracieuses, et ces groupes peints avec un soin si merveilleux. La porcelaine de Saxe devint à la mode dans toutes les contrées de l'Europe, et fut employée à tous les usages; on en fit des tabatières, des pommes de canne, des manches de couteau et de fourchette, et jusqu'à des ajustements pour la toilette des dames [1]. La manufacture de Sèvres seule fut assez puissante pour contre-balancer la vogue des produits de Meissen, et encore dut-elle pendant quelque temps copier le genre inauguré en Saxe.

Les porcelaines de Meissen sont presque toujours marquées; mais les marques qu'elles portent ont changé à différentes époques. Dès le début de la fabrication, les pièces commandées pour le service du roi, ou destinées à être offertes en cadeaux aux souverains, sont marquées d'un A et d'un R entrelacés (Augustus Rex), et portent en or les lettres KMP ou MPM (*Königlich Porzellan Manufactur*, Manufacture royale de porcelaine, ou *Meisner Porzellan Manufactur*, Manufacture de porcelaine de Meissen).

Les pièces destinées à la vente furent d'abord, par allusion à la première profession de Bœttger, marquées de la *verge d'Esculape*, assez grossièrement tracée en bleu sous couverte, et remplacée bientôt par les

[1] « Je la vois encore d'ici, dit la marquise de Créquy dans ses *Mémoires*, en décrivant la toilette de sa grand'mère, avec un vieux bas de robe en velours mordoré, ajusté de bonnes-grâces, lesquelles étaient relevées en manière de draperie par de *gros papillons en porcelaine de Saxe.* »

deux épées croisées tirées des armoiries de Saxe. La forme des épées varia un peu; pendant une assez





longue période, les deux gardes se réunirent ensemble à leur base; plus tard elles reparurent sous leur forme primitive avec un point, un petit cercle, et enfin une étoile au milieu. Sous les pièces blanches qui sortaient du four avec un défaut, les deux épées, que l'on était obligé de tracer avant la cuisson, étaient *coupées* au moyen d'un coup de roue qui entamait l'émail. Des marchands peu scrupuleux ont recueilli ces pièces mises au rebut, les ont fait décorer et les vendent aux trop naïfs acheteurs comme du vrai Saxe [1]. Il ne faut pas trop les en blâmer, du reste, puisque la manufacture de Meissen elle-même encourage la fraude en fabriquant aujourd'hui, au moyen de ses anciens moules, des porcelaines sur lesquelles elle met ses anciennes marques.

Vienne. — Toutes les précautions prises pour conserver à la Saxe le monopole de la fabrication de la porcelaine devaient être impuissantes; malgré les murailles et les ponts-levis de la forteresse de Meissen,

[1] Le même fait se produit pour les porcelaines de Sèvres, ainsi que nous le verrons plus loin.

malgré les serments exigés jusqu'à la mort, malgré les peines édictées contre ceux qui livreraient les procédés et les secrets de la nouvelle industrie, les profits que devaient tirer de leur trahison des hommes à la conscience large, et qui « pensaient que le vol d'un procédé n'était pas aussi coupable qu'un vol matériel », poussèrent quelques-uns des plus intelligents et des plus habiles ouvriers de Bœttger à tromper la confiance qu'il avait mise en eux. C'est ainsi que, dès 1718, un chef d'atelier, nommé Stöbzel, vint à Vienne et fonda, sous le patronage de l'empereur Charles VI, une fabrique que Marie-Thérèse acquit en 1744, moyennant la somme de quarante-cinq mille florins, et qui prit alors le titre de manufacture impériale.

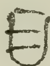
L'empereur Joseph II en suivit avec intérêt les progrès, et elle devint bientôt assez importante pour que le nombre des ouvriers, qui n'était que de quarante en 1750, fût porté à trois cent vingt en 1780.

La manufacture de Vienne, à la fin du XVIIIe siècle, compta parmi ses artistes des hommes distingués; ils dirigeaient une école de peinture où se formaient des jeunes gens qui allaient porter leur talent dans toutes les fabriques d'Allemagne et de l'étranger. Le savant chimiste Leithner y trouva un bleu particulier qui a conservé le nom de son inventeur, et un noir d'urane superbe, avec lequel on décorait de portraits en silhouette des tasses et des cafetières : singulière décoration qui imitait les *découpures* si fort à la mode vers 1785[1], et que l'on retrouve aussi sur les verres à boire.

[1] Ces sortes de découpures jouissaient d'une telle vogue à cette époque que partout on ne voyait que tableaux et portraits en silhouette. Certains

A partir de 1820, la manufacture de Vienne perd son importance commerciale et surtout artistique, et la décadence s'accentue si rapidement, qu'en 1864 le Reichsrath refuse le crédit annuel et demande la suppression de l'établissement. Aujourd'hui les bâtiments de l'ancienne fabrique sont occupés par une manufacture impériale de cigares; les moules et les anciens modèles ont été détruits, afin d'éviter les contrefaçons, et les porcelaines qui formaient l'approvisionnement de la manufacture impériale vendues en bloc à une maison particulière.

Les porcelaines de Vienne, fabriquées avec des kaolins de Moravie, sont remarquables par la blancheur de leur pâte, l'éclat et la pureté de leurs couleurs, et le soin avec lequel sont exécutés les fleurs, les figures et les paysages qui les décorent. A partir du jour où la manufacture devint la propriété de la couronne, elle marqua ses produits de l'écu impérial, en bleu ou gravé au trait.





Höchst-sur-le-Mein. — Ce qui avait eu lieu à Meissen devait se reproduire à Vienne, et un des

artistes avaient acquis en ce genre une réputation européenne, et l'un d'entre eux, le fameux Hubert, de Genève, était arrivé à posséder une habileté tellement grande qu'il faisait le portrait de Voltaire, son protecteur, en déchirant une carte derrière son dos, avec ses doigts et sans le secours d'aucun instrument. (*Mémoires de la baronne d'Oberkirch.*)

élèves de Stöbzel, Ringler, le quitta bientôt pour aller porter à Gelz, fabricant de faïences à Höchst, près de Francfort, les secrets qu'il avait appris à Vienne, mais sans les lui livrer entièrement. Comme on savait qu'il portait continuellement avec lui les papiers sur lesquels il avait consigné les procédés de fabrication, plusieurs de ses compagnons l'enivrèrent et, pendant qu'il dormait, lui enlevèrent ses notes, qu'ils copièrent à la hâte et colportèrent en Allemagne, où les manufactures s'élevèrent alors en grand nombre.

La fabrique de Höchst, protégée par l'archevêque de Mayence, aux armoiries duquel elle a emprunté la roue qui lui sert de marque, est une des manufactures



allemandes dont les produits sont le plus estimés. Elle a surtout fabriqué des statuettes dont les modèles étaient faits par Melchior, habile sculpteur, qui a produit des œuvres pouvant rivaliser avec celles qui sortaient des fours de Meissen.

Parmi les autres fabriques allemandes, nous citerons celles de :

Furstenberg, fondée sous la protection du duc de Brunswick par un ouvrier transfuge de Höchst.

La porcelaine de Furstenberg, assez blanche et d'une décoration soignée, est marquée de la lettre F, plus ou moins régulièrement tracée au pinceau.



Gotha, dont les produits, assez bien peints, sont signés d'un G ou d'un R (initiale du nom de Rothenberg, fondateur de la manufacture).

G R

Limbach, en Saxe, fondée vers 1760. Cette fabrique prit bientôt une importance assez considérable, et on dut lui adjoindre les deux manufactures de Kloster-Veilsdorf et de Gross-Breitenbach, dont les porcelaines, avant leur réunion à Limbach, portaient les marques suivantes :



(Kloster-Veilsdorf.)



(Gross-Breitenbach.)

celles de Limbach sont marquées d'un L, et quelquefois de cinq petits ronds surmontés d'une croix.

Fulda, dans la Hesse électorale, eut également une manufacture, peu importante sous le rapport du développement commercial, mais qui, par la perfection de ses porcelaines, mérite d'occuper une des premières places dans l'industrie céramique de l'Allemagne. Fondée par le prince-évêque de Fulda, et entretenue à ses frais, cette manufacture ne vendait que rarement ses produits, qui étaient réservés à l'usage du prince-évêque ou des grands dignitaires qui l'entou-

raient. Elle n'eut qu'une existence très courte, et, créée vers 1764, n'existait plus en 1780.

Les porcelaines de Fulda sont remarquables surtout par la blancheur de leur pâte et la pureté de leur

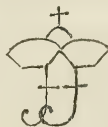


Fig. 149. — Porcelaine dure de Fulda.

(Coll. de M. L. Berthet.)

émail, sur lequel les couleurs prennent une glaçure que l'on rencontre rarement sur la porcelaine dure. Elles sont sobrement décorées de fleurs, et principalement de paysages en camaïeu finement peints (fig. 149).

La marque est composée de deux F surmontés d'une



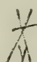
couronne; suivant quelques auteurs, les deux F signi-

fieraient : *fürstlich Fuldaisch* (appartenant au prince de Fulda).

Nous nous bornerons à mentionner la fabrique de Rudolstadt (1758), dont les produits assez fins sont marqués :



et celle de Gera (1780), qui faisait des porcelaines à pâte blanche, mais à décors un peu trop largement peints, sous lesquelles on trouve un G dont la forme varie, et souvent aussi la marque suivante :



Le duché de Wurtemberg possédait à Louisbourg une fabrique fondée également par Ringler, que nous avons vu quitter Vienne pour aller à Höchst; cette manufacture, une des plus artistiques de l'Allemagne, est souvent mentionnée avec éloges dans les mémoires du temps [1].

[1] « En visitant la manufacture de porcelaine (à Louisbourg), le duc fit des présents à tout le monde, et donna à son illustre nièce (la princesse du Nord) une cheminée sans pareille très certainement, avec des camaïeux et des médaillons tous plus jolis les uns que les autres... » (*Mémoires de la baronne d'Oberkirch*, 22 septembre 1782.)

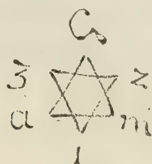
Les porcelaines de Louisbourg sont marquées de deux C entrelacés, surmontés d'une couronne fermée.



En Bavière, la manufacture de NYMPHENBOURG, et surtout celle de FRANKENTHAL (qui faisait autrefois partie du Palatinat), ont eu une importance assez considérable.

La première a produit de charmantes statuettes en porcelaine blanche, délicatement modelées, et des pièces de service de table, décorées de fleurs en relief ou de bouquets peints avec beaucoup d'art; les ors sont parfois modelés en bruni comme ceux de Sèvres.

Les plus anciennes porcelaines de cette manufacture, dont l'établissement remonte à 1754, sont marquées d'une étoile formée par deux triangles superposés ayant à chacune de leurs pointes des lettres, chiffres ou caractères maçonniques; plus tard cette marque est remplacée par l'écusson de Bavière, estampé en creux





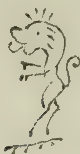
ou tracé en bleu sous émail. Quelques pièces, surtout celles décorées de paysages et de sujets de figures, sont signées de noms d'artistes.

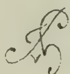
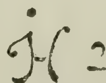
Quant à la manufacture de Frankenthal, fondée, ainsi que nous l'avons dit, par Paul Hannong, obligé de quitter Strasbourg, ses produits ressemblent, comme style et comme décoration, aux porcelaines et aux faïences qui avaient acquis à la fabrique strasbourgeoise une réputation assez grande pour porter ombrage à Sèvres; ils rappellent les porcelaines de Saxe, corrigées un peu par l'art français, moins chargé, plus correct et plus châtié; la fabrication en est parfaite et la décoration extrêmement soignée.

Très bien accueilli par l'électeur Charles-Théodore, qui l'aida à fonder sa manufacture, dont il se rendit plus tard acquéreur, Hannong marqua d'abord ses porcelaines du lion rampant du Palatinat; son fils,



Joseph-Adam, conserva la même marque en y ajoutant son monogramme :



 ou 

Plus tard, quand l'électeur devint possesseur de l'u-

sine, tous les produits furent marqués de son chiffre surmonté d'une couronne :



La fabrique d'Anspach, en Bavière également, dont les porcelaines, assez bien fabriquées, sont décorées de fleurs et d'oiseaux, marquait d'un A initial placé quelquefois, mais rarement, sous une aigle éployée tracée au trait.





La manufacture de Berlin termine la série des fabriques de porcelaines allemandes.

Fondée vers 1750 par Gaspard Wegeli, acquéreur de l'une des copies faites frauduleusement d'après les notes de Ringler, cette manufacture devint, dix ans après, la propriété d'un banquier nommé Gottkowsky, qui la vendit à Frédéric II, en 1763, moyennant la somme de deux cent vingt-cinq mille thalers; elle prit alors le titre de *manufacture royale de Prusse*. Déjà, quand il avait occupé Dresde pendant la guerre de Sept ans, Frédéric avait enlevé à Meissen, non seulement une partie des moules, des modèles et des collections, mais encore quelques-uns des plus habiles ouvriers

peintres et modeleurs[1]; il avait même fait transporter à Berlin une énorme quantité de pâte à porcelaine, conservée dans les magasins de Meissen depuis de longues années en vue de la fabrication[2]. La manufacture de Berlin prit ainsi en peu de temps une importance considérable, qu'elle dut non seulement à la perfection de ses produits, mais encore à l'abaissement dans lequel, après la guerre, était tombée la fabrique de Meissen, et un peu aussi aux procédés employés pour augmenter la vente des porcelaines : aucun marchand juif, en effet, ne pouvait se marier sans produire un certificat du directeur justifiant qu'il avait fait à la manufacture l'acquisition d'un service de porcelaine; en outre, Frédéric, afin de faire connaître l'établissement auquel il prenait un si grand intérêt, envoyait à tous les souverains étrangers des présents considérables en produits de sa manufacture.

Les porcelaines de Berlin sont remarquables par la blancheur de leur pâte, la délicatesse de leur fabrication, et surtout la finesse et la perfection de leurs décorations, exécutées avec des couleurs d'une glaçure étonnante. C'est à Berlin qu'ont été fabriquées, dans

[1] Ce fait est confirmé et apprécié de la façon suivante dans les *Mémoires de la cour de Berlin,* 1777-1779, par Wraxal : « ... Cette violation de toute justice fut commise à Meissen, en Saxe, célèbre pour sa manufacture de porcelaine si généralement estimée sous le nom de *porcelaine de Dresde.* Tous les meilleurs artistes furent envoyés à Berlin et forcés de continuer leurs travaux au bénéfice d'un souverain implacable ennemi de leur pays. Ces ouvriers, leurs descendants et leurs élèves, qui sont encore à Berlin, sont ainsi devenus involontairement citoyens d'une ville étrangère et sujets de Frédéric II. »

[2] La pâte à porcelaine donne des produits d'autant plus beaux et plus blancs qu'elle est plus vieille.

la première moitié de ce siècle, ces imitations de tulle et de dentelles qui excitèrent dès leur apparition un si grand étonnement, et qui sont cependant d'une fabrication simple et facile[1], et principalement les *lithophanies,* encore aujourd'hui une des branches les plus importantes de la production de cette manufacture. On appelle ainsi des porcelaines moulées d'après des plaques en cire dure sur lesquelles on modèle, suivant des épaisseurs déterminées, les parties qui doivent donner les clairs et les demi-teintes; on obtient par ce procédé des reproductions de tableaux d'une très grande netteté d'exécution et d'une transparence harmonieuse.

Les porcelaines qui datent du commencement de la fabrication, sous la direction de Wegeli, sont marquées d'un W en bleu sous couverte; plus tard on





prit pour marque le sceptre royal, caché parfois par un écusson peint au feu de moufle, ainsi que cela se



[1] La dentelle en porcelaine se fait en trempant une dentelle ou un tulle de fil dans une pâte ou barbotine délayée avec de la gomme adragante, de la gomme arabique, ou du sucre, ce qui lui donne la plasticité nécessaire pour la mannequiner en draperie sur la figure où elle doit être placée. (Brongniart, *Traité des arts céramiques,* t. II, p. 293.)

voit sur deux charmantes statuettes de la collection de M. Gasnault. A partir de 1833, afin d'éviter les contrefaçons qui se produisaient de toutes parts, on ajouta au sceptre les lettres KPM (*kœniglich Porzellan Manufactur,* manufacture royale de porcelaine), accompagnées, pour les porcelaines dorées, du globe impérial surmonté de la croix.

Toutes les fabriques que nous avons étudiées dans les pages précédentes ont suivi pendant longtemps, dans les formes et la décoration de leurs porcelaines, le style des produits si variés de Meissen. Plus tard, Sèvres fait sentir son influence en Allemagne, ainsi que dans toutes les autres contrées de l'Europe, et ses bouquets élégants aux colorations vives et harmonieuses, ses Amours joufflus et coquets, ses trophées si ingénieusement composés, y sont imités souvent avec un peu de sécheresse et quelque lourdeur, mais parfois aussi avec un talent et un goût incontestables. Parmi ces fabriques il en est qui, à différentes époques, ont eu à leur tête des chimistes éminents, auxquels elles doivent des couleurs supérieures à celles des manufactures de tous les autres pays, et des savants ingénieux qui ont su élever la fabrication à un degré de perfection qui leur assigne le premier rang dans l'industrie des porcelaines dures européennes au XVIIIe siècle.

SÈVRES

Histoire. — Les manufactures de porcelaine tendre qui avaient été créées en France, dans la première moitié du XVIII[e] siècle, à Saint-Cloud d'abord, à Lille, à Chantilly et à Mennecy ensuite, avaient produit des œuvres qui constituaient un véritable progrès dans l'industrie céramique, mais dont la décoration n'avait, ainsi que nous l'avons vu, rien de bien original, et surtout rien de vraiment français. A part les décors bleus à arabesques et à lambrequins que nous avons signalés dès le début de la fabrication de Saint-Cloud, tout se traînait dans une copie plus ou moins réussie du style oriental, surtout du décor archaïque japonais (voir fig. 146, p. 441), ou dans une imitation des porcelaines de Meissen, qui commençaient à être importées en grande quantité, et avec lesquelles les nôtres ne pouvaient lutter que difficilement. Les produits de la Saxe, si fins, si délicats et si coquets, acquéraient de jour en jour une vogue plus grande, et la France, qui jusqu'alors avait marché à la tête des autres nations pour tout ce qui touchait aux industries d'art, se voyait obligée, sous ce rapport, de céder le pas à l'Allemagne. De plus grands efforts devaient être tentés, et à plusieurs reprises, dans l'entourage du roi, on avait manifesté le désir de remédier à cet état d'infériorité; aussi les deux frères Dubois furent-ils bien accueillis lorsqu'ils vinrent proposer au marquis Orry

de Fulvy, frère du contrôleur général des finances, de lui vendre le secret de la porcelaine.

Bien que ces deux frères Dubois, après avoir travaillé à la manufacture de Saint-Cloud, l'eussent quittée pour aller à Chantilly, d'où leur incapacité les avait bientôt fait renvoyer, Orry de Fulvy accepta leur concours, et, grâce à l'appui de son frère, il obtint facilement du roi l'abandon du manège du château de Vincennes, qui n'était d'aucun usage depuis longtemps, ainsi qu'un logement dans les bâtiments de la surintendance. Malheureusement, après quatre années de longs et coûteux essais, dont l'insuccès était dû en grande partie à leur ignorance et à leur mauvaise conduite, les frères Dubois durent quitter Vincennes sans pouvoir rembourser une somme de dix mille livres qu'ils avaient reçue du roi à titre d'avance ou d'indemnité, ni l'argent que leur avait à plusieurs reprises prêté Orry de Fulvy. Aussi ce dernier, découragé par cette première tentative infructueuse, songeait-il à abandonner l'entreprise, lorsque Gravant, ouvrier honnête, intelligent et dévoué, qui avait été employé par les frères Dubois et avait suivi leurs essais, proposa à M. de Fulvy de continuer les recherches avec lui. Le succès couronna leurs efforts, et dès le commencement de 1745 on put montrer des spécimens d'une réussite assez parfaite pour que l'avenir de la nouvelle manufacture fût assuré. Orry de Fulvy, toujours patronné par son frère, constitua alors une société dont les membres fondateurs étaient presque tous intéressés dans les fermes, et dont le fonds social, fixé dans le principe à quatre-vingt-dix mille livres et

divisé en vingt et une parts, fut successivement augmenté et porté à deux cent cinquante mille livres.

Un arrêt du conseil, daté du camp de Boost, le 24 juillet 1745, reconnut l'existence de la nouvelle société, et fixa à vingt ans la durée des privilèges qui lui étaient concédés.

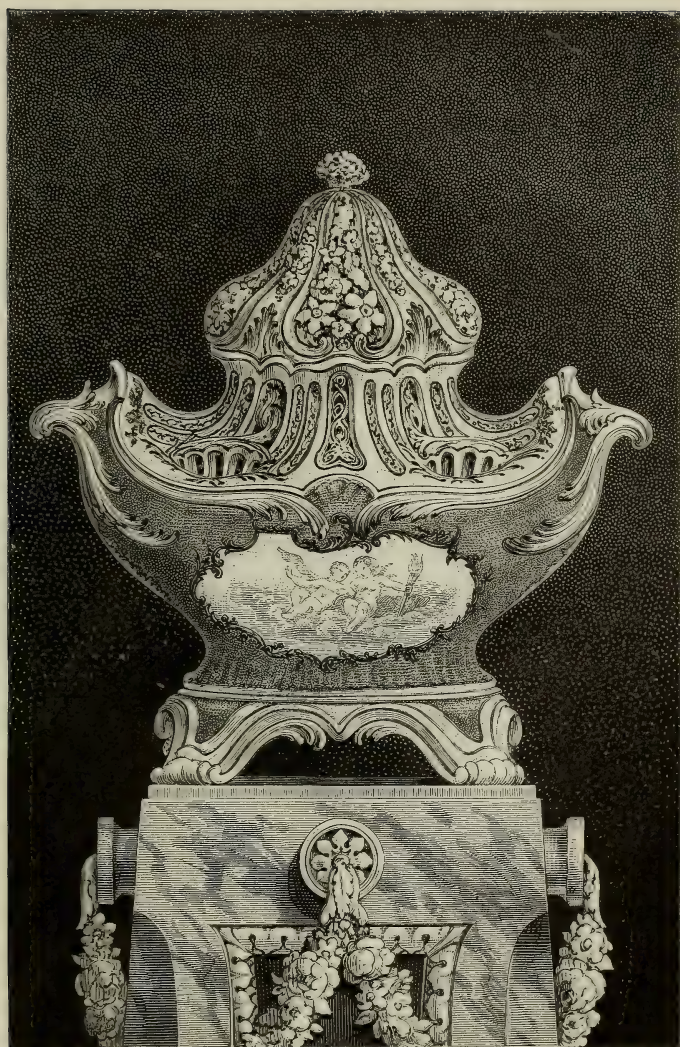
Outre l'abandon qu'il fit de la somme avancée aux frères Dubois, Louis XV donna à la société, en 1747 quarante mille livres, en 1748 trente mille, et en 1749 trente mille autres livres. De plus, il prouva sa sollicitude pour le nouvel établissement en chargeant le savant Hellot, directeur de l'Académie des sciences, de surveiller la fabrication et de s'occuper spécialement de tout ce qui concernait la manufacture au point de vue des procédés chimiques. Son orfèvre en titre, l'ingénieux et fécond Duplessis, eut pour mission de fournir des formes nouvelles, et de donner tous ses soins à la parfaite exécution des pièces, dont la peinture et la dorure étaient faites sous la direction de Mathieu, peintre en émail, assez renommé alors, mais qui fut bientôt remplacé par l'académicien Bachelier, homme d'initiative, de goût et de savoir, qui a rendu d'immenses services aux arts industriels de la fin du siècle dernier, et auquel Sèvres doit certainement les œuvres les plus parfaites qui soient sorties de ses ateliers.

En 1751, la mort du principal intéressé, le marquis de Fulvy, en plaçant la compagnie dans l'obligation de rembourser à sa succession les parts d'actions et de bénéfices qui lui revenaient, fit abréger la durée de l'association. Un second arrêt du conseil, rendu

Pl. V.

Vase en porcelaine tendre de Sèvres, daté de 1757.
(Fond rose Pompadour.)

(Coll. de S. M. la reine Victoria, à Windsor-Castle.)



Ed. GARNIER delᵗ TRICHON Sculp.

le 19 août 1753, réorganisa la société sur d'autres bases, et limita à douze années la durée du nouveau privilège. Les progrès de tout genre qu'avait faits la manufacture depuis son installation décidèrent le roi à s'intéresser pour un tiers dans son exploitation, et à s'en déclarer le protecteur avoué; il l'autorisa de plus à prendre le titre de *Manufacture royale des porcelaines de France,* et à marquer de son chiffre les pièces qu'elle fabriquerait dorénavant :





Le local dont on pouvait disposer à Vincennes devenait insuffisant, par suite du développement considérable que prenait la fabrication, et la compagnie, poussée en outre par le désir de rapprocher la manufacture du séjour habituel du roi, dut bientôt chercher un nouvel emplacement. Elle choisit Sèvres, dont la situation entre Paris et Versailles répondait au but proposé, et en 1756 la manufacture y fut solennellement installée, dans des bâtiments construits sur un terrain où s'élevait autrefois un petit château ayant appartenu à Lulli, et dont il reste encore aujourd'hui un pavillon.

Le fonds social de la nouvelle compagnie fut porté à deux cent quarante mille livres, et divisé en quatre-vingts actions de trois mille livres chacune.

Les secrets sur lesquels reposait l'entreprise devinrent, du consentement de la compagnie, la propriété

exclusive du roi, qui en réserva la connaissance à ses seuls agents; on nomma comme directeur un homme intelligent et intègre, Boileau; on institua un commissaire royal, et l'on adjoignit au personnel artistique Falconet, sculpteur du roi, académicien, qui prit la haute direction des travaux de sculpture, et Genest, peintre de talent, qui fut nommé chef des peintres, sous la direction de Bachelier.

L'établissement fit alors de tels progrès, et la fabrication y arriva à un si haut degré de perfection, que la France, qui en 1745 était obligée de tirer du dehors toutes les porcelaines de luxe, trouva, en moins de quinze années, dans la perfection des produits de la manufacture royale, non seulement le droit de les préférer à toutes les autres porcelaines, mais aussi celui de les envoyer avec orgueil aux nations étrangères, qui les recherchaient avec empressement.

Malgré cet état prospère, l'année 1759 vit naître entre le commissaire royal et la compagnie un différend dont les suites amenèrent la dissolution de la société. Peu satisfaits, à tort ou à raison, des résultats financiers de l'exploitation, les actionnaires tentèrent d'obtenir du roi de nouvelles concessions; mais, à la suite d'une enquête, leurs réclamations parurent si peu fondées que le ministre n'y donna aucune suite, malgré la menace qu'ils firent de se retirer. Ce fut, au contraire, le roi qui, sur l'avis de son conseil, ordonna de leur rembourser leurs parts, et par cet acte devint seul propriétaire de l'établissement, auquel il accorda une subvention annuelle de quatre-vingt-seize mille livres, payables par douzièmes sur le trésor royal, et à la tête

duquel il maintint Boileau, qui l'avait si bien dirigé jusqu'alors.

A cette époque, la fabrication reposait tout entière sur les procédés de la porcelaine *artificielle* ou *porcelaine de France,* désignée aujourd'hui sous le nom de *porcelaine tendre,* sans rivale, si on la juge au point de vue artistique, mais d'une qualité médiocre dans ses applications aux usages domestiques, et hors d'état de soutenir la comparaison, sous ce rapport, avec les porcelaines dures que l'on tirait de la Chine ou qui venaient d'Allemagne. Aussi la manufacture royale, qui avait pour mission d'annuler toute concurrence étrangère, accepta-t-elle avec empressement les offres de deux ouvriers allemands, Busch et Stadelmeyer, qui offraient de révéler le secret de la porcelaine de Saxe; mais elle dut bientôt les renvoyer, après plusieurs essais plus ou moins satisfaisants, pour lesquels on ne dépensa pas moins de vingt-six mille livres, leur procédé reposant tout entier sur l'emploi de matières que l'on n'avait pas encore observées en France, et qu'il eût fallu faire venir de l'étranger. La même cause, quelques années plus tard, en 1761, fit encore refuser les offres de Hannong, de Strasbourg, héritier des procédés dont son père avait fait usage dans sa fabrique de Frankenthal. Ce n'est que vers 1763 qu'on découvrit quelques traces de kaolin dans les environs d'Alençon[1],

[1] Ce kaolin fut essayé par le comte de Brancas-Lauraguais, qui cherchait avec obstination le secret de la porcelaine dure; il donne une porcelaine grise, un peu grossière, dont il existe quelques spécimens dans les musées et les collections particulières; ce sont principalement des médaillons surmoulés portant au revers les initiales du céramiste grand seigneur, B L, gravées en creux, et quelquefois aussi la date.

et c'est en 1768 seulement que Macquer, le savant chimiste attaché à la manufacture après la mort de Hellot, put reconnaître les magnifiques gisements de Saint-Yrieix, près de Limoges, dont la découverte fortuite était due à la femme d'un pauvre chirurgien du pays, nommé Darnet. On conserve au musée de Sèvres une petite figurine émaillée représentant un Bacchus enfant, que Macquer fit faire avec le premier échantillon que lui avait envoyé l'archevêque de Bordeaux, ainsi qu'un fragment de ce même kaolin.

La manufacture avait enfin atteint le but de sa suprême ambition ; mais son habile directeur Boileau, qui l'avait dirigée avec tant d'intelligence, ne devait pas bénéficier longtemps du fruit de cette découverte, et mourait en 1773, laissant en caisse trois cent mille livres comptants, et une valeur égale en marchandises, en dettes actives et en provisions de toute espèce, que son successeur, Parent, dissipa en moins de six années par des dépenses irréfléchies, et surtout par une gestion infidèle qui aboutit pour lui à la prison.

Par un arrêt daté du 20 décembre 1778, le roi nomma à la place du directeur révoqué Regnier, qui avait occupé les fonctions de sous-directeur, et dont les capacités, et surtout l'intégrité, lui étaient connues. C'est sous son habile direction que furent commencés les premiers travaux un peu considérables exécutés en porcelaine dure, et notamment les magnifiques vases qui ornaient, avant la guerre de 1870, le palais de Saint-Cloud, et ceux qu'on remarque dans les anciennes galeries du Louvre; c'est également de cette époque que datent la première application de l'émail à la por-

celaine tendre et les copies des tableaux de maîtres sur plaques de porcelaine.

Au commencement de 1789, la manufacture de Sèvres ne connaissait pas de rivale, et sa réputation, justement méritée, excitait dans l'Europe entière l'admiration et la convoitise des souverains étrangers, qui se disputaient à l'envi ses produits ; mais bientôt l'annulation des privilèges sous la protection desquels elle avait grandi, les embarras financiers du trésor qui ne permettaient plus aucun sacrifice pour elle, la difficulté de faire rentrer dans ses caisses l'argent qui lui était dû de toutes parts[1], ainsi que la concurrence commerciale que lui fit l'industrie nationale, affranchie des

[1] Les archives de la manufacture contiennent à ce sujet de bien curieuses lettres adressées au directeur par de Montucla, le savant mathématicien, premier commis de la direction générale des bâtiments royaux, dont le comte d'Angiviliers était surintendant. Nous nous bornerons à citer le passage suivant, si expressif dans son style familier et peu administratif : « Plus je réfléchis, Monsieur, sur l'état des choses, plus je me convaincs de la nécessité de trouver le moyen de diminuer la fabrication d'un bon tiers. Il en résultera une épargne proportionnée sur tous les objets de consommation. D'ailleurs tout ce qui tient à luxe est sabré pour quelques années. Paris s'anéantit peu à peu. Tous les gens opulens vont planter des choux dans leurs terres. Voilà la maison d'Artois flambée pour longtemps. Il y aura de fortes réformes chez le roi, chez la reine, chez Monsieur, etc. etc. Les seigneurs de la cour sont ruinés... A quoi, parer avec cela ayant probablement deux mois à payer en janvier de seize à dix-sept mille livres chacun. En vérité, soit dit entre nous, je crains fort que nous ne subsistions pas jusque-là, ou si nous allons là que ce ne soit pour quelques mois après... A moins de quelque expédient que je ne vois pas, il me paraît que nous sommes dans un danger imminent... Enfin, je vous le dirai franchement, je ne vois pas de quel bois faire flèche. Personne ne paye l'ancien ; on n'achète presque pas en ce moment; j'ai tous les créanciers (ou du moins une bonne partie) de la manufacture sur le corps ; je serai bientôt obligé de m'absenter ou de me cacher... (De Montucla, *lettre* du 8 septembre 1789.)

obstacles qui jusqu'alors avaient entravé sa marche, et qui, pour pouvoir lutter avec elle, lui enlevait ses meilleurs ouvriers, rendirent sa position critique et menacèrent sérieusement son existence.

En 1790, il fut question de vendre la manufacture afin de pouvoir payer les dettes et alléger ainsi d'autant les charges de la couronne; mais sur le rapport que lui fit le directeur des bâtiments royaux, représentant au roi que la vente serait désavantageuse, et que, du reste, on n'en pourrait jamais réaliser le montant dans les circonstances difficiles où l'on se trouvait, Louis XVI se décida à la conserver, et écrivit de sa propre main au bas de ce rapport, que nous avons découvert aux Archives nationales[1], les lignes suivantes, dont nous respectons scrupuleusement l'orthographe :

« Je garde la manufacture de Sèvres à mes frais; mais je veux qu'on en diminue et règle la dépense de manière qu'elle ne dépasse pas cent milles ecus; et que les mois des ouvriers, à datter de la fin de cette année, ne passent pas douze mille livres, si on ne le peut pas plus fort. On payera les dettes sur les produits des ventes, et je ne veux pas qu'il y en ait, ce qui est très facile au moyen que je fais fournir les fonds par mois sur les dépenses de mes bâtiments.

« Je veux qu'il soit dressé un plan d'administration œconomique d'ici à la fin de l'année. L'on tiendra un état exact, soit des fournitures qui me seront faittes, soit des ventes dont les fonds me seront remis après l'acquittement des dettes, afin que je puisse juger en

[1] Archives nationales, *Ancien régime,* O[1] 2061.

connaissance de cause s'il ne (*sic*) convient de la garder ou de m'en défaire d'une manière plus avantageuse qu'on ne feroit dans ce moment-cy.

« A Saint-Cloud, le 7 aoust 1790. »

L'Assemblée nationale jugea que la manufacture de Sèvres, non plus que celle des Gobelins, du reste, ne devaient être *ni confondues ni aliénées* avec les *biens dits nationaux,* et, par son décret du 26 mai 1791, elle les comprit parmi les *domaines* laissés à la disposition du roi Louis XVI, et à la charge de sa liste civile.

Après le renversement de la royauté, la Convention, sur le rapport du ministre Roland, décida que la manufacture, étant une des gloires de la France, serait conservée comme établissement national, et rattachée au département de l'intérieur, division de l'agriculture et des arts.

Néanmoins, pendant la période révolutionnaire, le vide qui se fit dans sa caisse fut si complet à un moment, que l'administration, se voyant dans l'impossibilité d'accorder le plus mince numéraire, la plus légère rémunération à ceux des artistes et ouvriers qu'elle avait pu conserver, fut obligée, en attendant des jours meilleurs, de solliciter du gouvernement qu'il leur fût fait des distributions *en nature* de grains et de denrées provenant des magasins de l'État, ainsi que la permission de mettre des porcelaines en loterie afin de leur procurer quelque argent.

Sous le Directoire, elle fut administrée par un triumvirat composé de MM. Salmon, Ettlinger et Meyer, qui restèrent en fonctions jusqu'en 1800, époque à laquelle

le savant Alexandre Brongniart en fut nommé directeur. Cet administrateur intègre commença par établir de sages réformes, et donna lui-même l'exemple du désintéressement en proposant de réduire son traitement de six mille à trois mille francs; il arriva à soutenir la manufacture avec les seules ressources qu'elle tirait du produit de ses ventes, jusqu'au jour où elle fut, en 1804, rattachée à la couronne, et administrée pour le compte de l'empereur, qui pourvut à ses besoins au moyen de budgets annuels. Cet usage s'est maintenu depuis lors sans discontinuer, malgré les tentatives qui furent faites à deux reprises différentes, en 1830 et en 1848, pour en obtenir la suppression.

Pendant une période de quarante-sept années, Alexandre Brongniart resta administrateur de la manufacture; c'est sous sa savante et active direction que notre grand établissement national atteignit son plus haut degré de prospérité; c'est de cette époque surtout que datent les plus grands perfectionnements apportés à la fabrication de la porcelaine dure en France et en Europe, perfectionnements qui eurent presque tous leur point de départ à la manufacture, pour aller aider ensuite à l'industrie privée.

Ebelmen lui succéda en 1847; digne continuateur de son savant prédécesseur, son administration promettait une nouvelle ère de prospérité et de gloire à la manufacture, lorsque la mort l'enleva en 1852. Il fut remplacé par Victor Regnault, membre de l'Institut, qui conserva la direction jusqu'au début de la guerre de 1870; à ce moment, forcé par l'état de sa santé de se retirer dans sa propriété du Jura, frappé bientôt

après dans ses plus chères affections par la mort de son jeune et déjà illustre fils, Henri Regnault, tué à Montretout par une balle prussienne, il résigna définitivement ses fonctions et fut remplacé par M. Louis Robert, chef des ateliers de peinture, tout à la fois artiste et chimiste, auquel il avait en partant confié l'intérim de la direction. En mars 1879, ce dernier fut nommé administrateur honoraire, et eut pour successeur à la tête de l'établissement M. Ch. Lauth, chimiste distingué, membre du conseil municipal de Paris.

Fabrication. — L'histoire de la fabrication de la porcelaine à la manufacture de Sèvres résume l'histoire tout entière de la porcelaine française. C'est la manufacture de Sèvres qui la première en France a fabriqué la porcelaine kaolinique; et, si elle n'a pas inventé la porcelaine française ou porcelaine tendre, elle l'a du moins si bien transformée, en a tellement amélioré la composition et les procédés de fabrication, que les manufactures qui l'avaient devancée ou qui l'ont imitée depuis s'effacent et disparaissent devant elle, et que le nom même de porcelaine tendre ne semble plus s'appliquer, dans le langage actuel, qu'à la seule porcelaine de Sèvres.

Il est impossible, du reste, de réaliser en céramique rien de plus parfait, de plus élégant et de plus riche que les belles pièces de porcelaine tendre fabriquées à Sèvres à la fin du règne de Louis XV; il semble que nulle matière ne pouvait mieux convenir à cet art fin et délicat qui, malgré ses mièvreries et sa frivolité souvent plus apparentes que réelles, n'en a pas moins créé des œuvres admirables, bien françaises, et dans

lesquelles nos artistes ont montré non seulement la fécondité et la souplesse de leur talent, mais souvent aussi leur science et leur profonde habileté.

Parmi les produits les plus remarquables de Sèvres à cette première période, nous citerons principalement les bouquets si finement modelés en relief et *peints au naturel* sur cet admirable émail laiteux et fluide où les couleurs prenaient le ton frais et velouté des fleurs; les beaux vases d'ornement à fonds *bleu de roi* ou *bleu de Sèvres,* si pur et si profond, ou de ce beau rose carné appelé *rose Dubarry,* et mieux encore *rose Pompadour,* qui n'a jamais pu être imité depuis; les services de table, les *cabarets* et les *tête-à-tête,* et surtout ces mille petits objets de fantaisie, tabatières, boîtes à fiches, bonbonnières, boutons d'habits, étuis à aiguilles et dés à coudre, becs-de-cane, etc., si coquettement décorés de fleurs ou de sujets de figures, exécutés par des artistes habitués à toutes les finesses et à toutes les élégances de la peinture sur éventails ou sur émail, et qui trouvaient dans le nouveau procédé des ressources et des richesses de tons qu'ils n'avaient pas encore rencontrées, et que le feu seul peut donner. Boucher et Vanloo fournissaient des dessins de figurines et de groupes, que d'habiles sculpteurs modelaient, et qui étaient exécutés en biscuit.

La fabrication prit un plus grand développement après l'installation de la manufacture à Sèvres; c'est de cette époque que datent un grand nombre de pièces exceptionnelles, qui devaient donner à l'établissement royal une réputation européenne, et le placer au premier rang des fabriques de porcelaine. Tels sont : le

Surtout des Chasses d'après Oudry, la *Baigneuse* et les *Amours* de Falconet, les charmants *biscuits* dont les sculpteurs Pajou, Clodion, la Rue, et tant d'autres faisaient les modèles; les bustes, grandeur nature, du *Roi* et de *Mme Dubarry;* les beaux vases qui sont aujourd'hui la gloire de l'incomparable collection de S. M. la reine d'Angleterre, à Windsor-Castle et à Buckingham-Palace (pl. V), et surtout un chef-d'œuvre d'élégance, de richesse et de goût, la *toilette* offerte en présent à la princesse du Nord, lors du voyage qu'elle fit en France avec son époux, depuis Paul Ier; cet admirable petit meuble, que tous les écrits du temps décrivent avec de si pompeux éloges et sur lequel on fit les premières applications d'émaux translucides, revenait à la manufacture au prix, énorme pour l'époque, de soixante-quinze mille livres.

La pâte de cette porcelaine inimitable se composait de sable de Fontainebleau, de salpêtre, de sel marin, de soude d'Alicante, d'alun et de gypse ou rognures d'albâtre; toutes ces matières, mélangées ensemble, étaient mises dans un four, où on en formait une couche d'un pied d'épaisseur, et dans lequel elles cuisaient pendant au moins cinquante heures; elles en sortaient à l'état de *fritte* ou de pâte vitrifiée parfaitement blanche. Cette fritte, bien broyée, était alors mélangée avec de la marne d'Argenteuil, dans la proportion de neuf livres de fritte pour trois livres de marne, et formait ainsi une pâte qui était malaxée au moulin pendant environ trois semaines; on la laissait ensuite sécher dans des auges, puis on l'écrasait au moyen de cylindres, on la blutait et on l'imbibait d'eau pour en

former des ballons auxquels on donnait de la plasticité avec du savon vert et de l'eau bouillante; ces différentes opérations demandaient un soin considérable.

La préparation de la couverte n'exigeait pas de moins grandes précautions ; elle se composait de sable de Fontainebleau, de litharge, de sel de soude, de silex ou *pierre à fusil* de Bougival, et de potasse ; on broyait et on mélangeait ensemble toutes ces matières, puis on les fondait sous le four dans des creusets où elles passaient à l'état de cristal, que l'on réduisait en poudre, et qui, additionné d'eau, formait un bain d'émail.

Les pièces étaient cuites une première fois en biscuit, puis émaillées par *arrosement* et non par trempage; afin de mieux faire adapter l'émail au biscuit, on y mélangeait du vinaigre blanc au moment de l'employer.

Nous avons cru devoir entrer dans ces quelques détails nécessaires pour bien faire comprendre quelle était la nature de la porcelaine tendre ; ainsi qu'on le voit, c'est une sorte de vitrification, dont la texture est tellement fine et serrée que les parties non émaillées présentent au toucher une douceur, et, pour ainsi dire, un velouté qui suffisent presque à la faire reconnaître.

Mais ce qui, par-dessus tout, constitue la supériorité de la pâte tendre, c'est la glaçure qu'elle communique aux couleurs, qui semblent ne faire qu'un avec l'émail dans lequel elles sont en quelque sorte entrées, et avec lequel elles ont fondu. C'est là un des signes distinctifs de cette porcelaine, et c'est ce qui, à défaut d'autres caractères, peut servir à la faire reconnaître. Quand

on regarde une porcelaine tendre à *jour frisant,* de telle façon que la lumière frappe moitié sur une partie peinte et moitié sur une partie blanche, on n'aperçoit aucune différence dans la glaçure ou vernis des deux parties; tout est de la même limpidité. Lorsque, au contraire, on regarde de la même façon une porcelaine dure, on aperçoit une certaine différence; si bien glacées que soient les couleurs, elles paraissent moins brillantes que le vernis, et ne font plus corps avec lui.

Malgré sa supériorité incontestable au point de vue artistique, la porcelaine tendre, par sa nature même, ne pouvait convenir à la fabrication des vaisselles d'usage domestique, pas plus qu'elle ne se prêtait à la confection de pièces d'une grande dimension ; aussi la découverte du kaolin constitue-t-elle un véritable progrès sous ce rapport.

C'est en 1770 que fut définitivement établie à Sèvres, sur les indications et sous la direction de Macquer, la fabrication de la nouvelle porcelaine, dont les soixante premiers spécimens avaient été présentés à Louis XV, au château de Versailles, en présence de toute la cour, le 21 décembre 1769 [1]. Le roi, émerveillé de la résistance qu'offraient au feu les nouveaux produits de sa manufacture, en encouragea la fabrication, qui prit bientôt une très grande extension, sans que pour cela celle de la porcelaine tendre fût abandonnée.

[1] Macquer, qui présentait lui-même ces soixante pièces à Louis XV, a fait, dans une lettre qu'il écrivit quelques jours après à son frère, une relation bien intéressante de la journée qu'il passa à Versailles et des éloges que prodiguèrent à la nouvelle porcelaine le roi et tous les grands personnages de la cour.

Mais à partir de la direction de Brongniart, en 1800, on ne fit plus exclusivement que de la porcelaine dure; les formes raides et sévères de l'art de cette époque ne convenaient pas à la pâte tendre, et le discrédit dans lequel elle était alors tombée était si grand, que toutes les pièces qui restaient en blanc à la manufacture furent vendues à vil prix à la criée et achetées par des brocanteurs ou par des *chambrelans*[1], qui, après les avoir décorées, en transportèrent des quantités considérables à l'étranger; en Angleterre surtout, où l'engouement pour la porcelaine tendre française n'avait pas diminué, bien au contraire, ils les revendirent à des prix excessifs comme étant de l'*ancien Sèvres*.

Les procédés de fabrication atteignirent, sous la savante direction de Brongniart, des développements considérables; on fit alors des vases qui n'avaient pas moins de $2^{m},40$ de hauteur, des plaques rectangulaires de 1^{m} et même de $1^{m},25$ de longueur, sur lesquels des peintres d'une habileté sans égale exécutaient ces admirables copies de tableaux de maîtres qui resteront une des gloires de la manufacture de Sèvres; de grands surtouts de table, composés de monuments égyptiens, de colonnes, de chars de triomphe, etc., œuvres d'un goût et d'un art bien démodés et quelque peu ridicules aujourd'hui, mais dont l'exécution est au-dessus de tout éloge; des tables, des guéridons, des armoires et des coffrets à bijoux, des pendules, etc. etc.

La fabrication de la porcelaine tendre, reprise il y

[1] On nommait ainsi les décorateurs sur porcelaine qui travaillaient *en chambre* pour les fabricants ou les marchands.

a trente ans, mais sans beaucoup de succès, fut définitivement abandonnée vers 1870, et la manufacture, aujourd'hui, ne produit plus que de la porcelaine dure.

Marques. — Ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'arrêté du 19 août 1753, qui renouvelait les privilèges de la manufacture de Vincennes et l'autorisait à prendre le titre de *Manufacture royale des porcelaines de France,* rendit obligatoire la marque qui jusqu'alors n'avait été posée que sur un nombre assez restreint de pièces; chaque marque, en outre, devait être accompagnée d'une lettre servant de chronogramme, A pour 1753, B pour 1754, et ainsi de suite. Arrivé à la lettre Z (1776), les lettres furent doublées.

Voici, du reste, le tableau chronologique des lettres employées, avec les années correspondantes :

A . . .	1753	P . . .	1767	EE. . .	1781
B . . .	1754	Q . . .	1768	FF. . .	1782
C . . .	1755	R[1]. . .	1769	GG. . .	1783
D . . .	1756	S . . .	1770	HH. . .	1784
E . . .	1757	T . . .	1771	II . . .	1785
F . . .	1758	U . . .	1772	KK. . .	1786
G . . .	1759	V . . .	1773	LL. . .	1787
H . . .	1760	X . . .	1774	MM. . .	1788
I. . . .	1761	Y . . .	1775	NN. . .	1789
K . . .	1762	Z . . .	1776	OO. . .	1790
L . . .	1763	AA. . .	1777	PP. . .	1791
M . . .	1764	BB. . .	1778	QQ. . .	1792
N . . .	1765	CC. . .	1779	RR. . .	1793
O . . .	1766	DD. . .	1780		

[1] Pour rappeler la comète de 1769, on substitua, paraît-il, une *comète* à la lettre R; mais nous n'avons jamais vu de porcelaines portant cette figure.

A partir de 1793, le changement d'ère fit tomber cette marque en désuétude, et jusqu'en 1800 on n'en rencontre plus que de très rares exemples.

Les premières porcelaines dures fabriquées pour le service du roi ou des princes de la famille royale portaient la marque surmontée d'une couronne :



Marque de porcelaine dure. — 1769.

Presque toutes ces marques étaient accompagnées de monogrammes, signes ou emblèmes adoptés par les peintres et les décorateurs [1] :



Marque de de Choisy, peintre de fleurs, av. 1753.

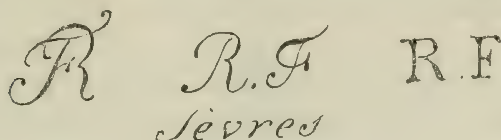


Marque de Fontaine, peintre d'attributs, 1781.

De 1793 à 1800 on substitua à la marque royale les

[1] Les bornes de cet ouvrage nous empêchent de donner ces monogrammes ou signes, dont le nombre dépasse deux cent vingt; ils ont été publiés dans un *Petit Guide de la manufacture de Sèvres,* pour lequel nous avions été chargé, quand nous appartenions à cet établissement, de les relever d'une façon aussi complète que possible et de les dessiner.

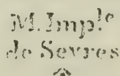
monogrammes suivants, employés indistinctement, mais toujours accompagnés du mot *Sèvres*.



Le monogramme républicain est abandonné en 1800, et le mot *Sèvres* reste seul ; puis en 1801 on reprit l'usage des lettres ou signes indiquant l'année, suivant le tableau ci-dessous :

T. 9 .	an IX	1801	10	1810
X . . .	X	1802	oz[1].	1811
11 . . .	XI	1803	dz	1812
÷		1804	tz	1813
-//-		1805	qz	1814
Λ		1806	qn	1815
7.		1807	sz	1816
8.		1808	ds	1817
9.		1809		

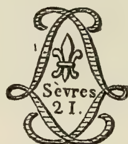
De 1804 à 1809 on marqua les porcelaines en rouge à la vignette :



et, en 1810, d'une aigle impériale *imprimée* en rouge, entourée des mots : *Manufacture Impériale — Sèvres.*

[1] Ces lettres sont des abréviations : oz-onze, dz-douze, tz-treize, etc.

A la Restauration on reprit les deux L entrelacés, portant au centre une fleur de lis, le mot *Sèvres* et les deux derniers chiffres du millésime :



Sous Charles X, la marque consista en deux C entrelacés avec ou sans fleur de lis, et le mot *Sèvres* au-dessous; en 1829, les deux C étaient surmontés d'une couronne royale avec les mots : *décoré à Sèvres;* sur les pièces simplement dorées, il n'y avait qu'un seul C surmonté d'une couronne : la date est toujours indiquée par les deux derniers chiffres de l'année.



De 1830 à 1834 on employa un cachet circulaire portant au centre le mot *Sèvres*, surmonté d'une étoile; à partir de 1834 on substitua au centre du cachet le chiffre du roi, surmonté de la couronne royale, et accompagné du mot *Sèvres* et du millésime entier. Cette



marque a subi quelques variantes insignifiantes jus-

qu'en 1848, où elle fut remplacée par un cachet circulaire portant au centre les lettres RF, et au-dessous l'S initial de Sèvres et les deux derniers chiffres du millésime.

Sous le second empire, on se servit jusqu'à la fin de 1854 de l'aigle éployée accompagnée de la lettre S et des deux derniers chiffres du millésime; à partir de 1855, cette marque fut remplacée par un N surmonté d'une couronne impériale, avec les mots *doré* ou *décoré à Sèvres* et la date en deux chiffres.

Actuellement la marque consiste en un cachet circulaire à double filet, ayant au centre un R et un F entrelacés, avec les mots *doré* ou *décoré à Sèvres* et la date.

Toutes les marques, depuis 1810, ont été imprimées sur les pièces entièrement terminées, et sont cuites, par conséquent, au feu de moufle. Il était facile de les imiter plus ou moins exactement, et les faussaires qui, depuis le commencement du siècle, ont spéculé sur les porcelaines de Sèvres, ne s'en sont pas fait faute. Pour obvier à cet inconvénient, on employa, à partir de 1848, une marque supplémentaire imprimée sur le *biscuit* même, avec du vert de chrome pouvant résister au grand feu de four; cette marque *sous émail* est impossible à contrefaire.

Au commencement de 1848, elle reproduisait le chiffre du roi,



remplacé bientôt par un cachet ovale dont l'apparence

n'a jamais changé, et qui porte au centre la lettre S et

S.74.

les deux derniers chiffres de l'année où la pièce a été fabriquée; sur les pièces qui sont sorties du four avec un défaut, et qui, par conséquent, sont mises au rebut et données ou vendues en blanc, la marque est coupée

S74.

au moyen d'un coup de roue qui entame l'émail ; on peut donc repousser comme *fausses* toutes les pièces portant cette marque coupée, quel que soit, du reste, le luxe de marques supplémentaires qui l'accompagnent, et malgré les affirmations de quelques marchands, qui, abusant de la crédulité de leurs trop naïfs clients, prétendent que ces marques ont été coupées exprès par eux pour faire mettre de côté, à la manufacture, les pièces qu'ils ont choisies.

Il y aurait, du reste, un long et bien intéressant chapitre à écrire sur les contrefaçons qui ont été faites des porcelaines de Sèvres et de ses marques, et sur les ruses et moyens que des brocanteurs peu scrupuleux ont employés et emploient encore aujourd'hui pour fabriquer du *vieux Sèvres,* ou pour transformer en porcelaines couvertes de peintures des pièces qui sont sorties des magasins de la manufacture avec un simple filet doré et un chiffre; mais un pareil travail sortirait du cadre de cet ouvrage, et nous devons nous borner

à mettre nos lecteurs en garde contre ce commerce déloyal, malheureusement très pratiqué, surtout à l'étranger.

Considérations générales. — Au début de son existence, alors qu'il s'agissait de doter la France d'une industrie nouvelle, capable de lutter contre l'envahissement de la porcelaine allemande, la manufacture de Sèvres devait avoir et eut des privilèges sous la protection desquels elle a grandi; mais cela ne devait pas durer bien longtemps, et dès 1788 le ministre Bertin signalait au roi la nécessité, dans l'intérêt même de l'industrie française, d'ouvrir largement à tous les fabricants les portes de l'établissement royal; plus tard, sous la direction féconde de Brongniart, les progrès introduits dans les procédés de fabrication furent libéralement communiqués à tous les industriels qui en faisaient la demande, et rendus publics ensuite par la publication du savant *Traité des arts céramiques.*

C'est là, du reste, le but des manufactures nationales et surtout de la manufacture de Sèvres, d'où sont partis presque tous les perfectionnements apportés depuis le commencement du siècle dans l'industrie céramique.

Les plus importants, ceux que nous devons mentionner ici, parce qu'ils ont changé, dans certains cas, les conditions de fabrication et de décoration des porcelaines, sont, entre autres : le procédé du *coulage,* qui permet d'obtenir des porcelaines d'une légèreté et d'une finesse extrêmes, rivalisant avec les porcelaines minces si renommées de la Chine et du Japon ; c'est par ce procédé également et au moyen de l'air comprimé que

l'on peut fabriquer des pièces d'une grandeur colossale, telles que le *vase de Neptune*, si fort remarqué à l'Exposition de 1878, et qui ne mesurait pas moins de $3^m,15$ de hauteur sur $1^m,17$ de diamètre; puis le procédé des *pâtes colorées* ou *pâtes d'application*, qui devait apporter un élément nouveau si considérable à la décoration; ce procédé, trouvé dès 1847, par M. Louis Robert[1], aujourd'hui administrateur honoraire de la manufacture, et alors chef des ateliers de peinture, et perfectionné depuis, dans ses applications diverses, par M. Salvétat, le savant chimiste attaché pendant quarante ans à la manufacture, opéra une révolution considérable dans l'industrie céramique. Une des plus charmantes applications de ce genre de décoration est celle des pâtes blanches sur fonds colorés, si fort à la mode aujourd'hui, et qui donnent par transparence

[1] Fils d'un ancien chef de service de la manufacture, M. Robert fut d'abord élève, puis peintre et enfin chef de cet atelier de peinture sur verre créé à Sèvres par le roi Louis-Philippe et d'où sont sortis, entre autres œuvres remarquables, les vitraux de la chapelle de Dreux, dont les cartons étaient signés Ingres, Delacroix, Delaroche, etc.

Lors de la suppression de cet atelier, qui avait rendu à l'industrie privée des procédés perdus ou oubliés depuis plusieurs siècles, M. Robert fut nommé chef des travaux de peinture sur porcelaine; il occupa cette place jusqu'à la guerre de 1870, époque à laquelle l'intérim de la direction lui fut confié par M. Regnault. C'est à sa fermeté devant les autorités prussiennes que l'on doit la conservation de la manufacture, dont il devait être définitivement nommé administrateur lorsque M. Regnault résigna ses fonctions. La connaissance profonde qu'il avait du personnel et des ressources de la manufacture et l'affection que lui témoignaient ses administrés, lui rendirent plus facile, malgré une réduction assez considérable dans le budget, la tâche de réorganisation qui lui était confiée, et les expositions de 1874 aux Champs-Élysées et de 1878 au Champ-de-Mars vinrent prouver que les travaux avaient reçu sous sa direction une impulsion vigoureuse et intelligente à laquelle tout le monde rendit alors hommage.

des effets de camée d'une douceur remarquable. Puis viennent les décorations dites au *demi-grand feu,* qui permettent d'obtenir des glaçures incomparables dans des tonalités vigoureuses et profondes, les applications d'émaux translucides sur pâte tendre, etc. etc. Un dernier perfectionnement trouvé par M. Salvétat, il y a quelques années, est celui de la composition d'une pâte de porcelaine à base kaolinique et à couverte attendrie, offrant aux artistes des ressources comparables à celles que leur donnait autrefois l'émail de la porcelaine tendre, dont nous avons signalé plus haut les merveilleux résultats. Par un sentiment de justice qui est, du reste, dans les traditions de la manufacture, il a été décidé que cette nouvelle porcelaine, dont l'industrie française sera redevable à notre grand établissement national, si injustement attaqué souvent par ceux-là même qui devraient être les plus intéressés à le défendre, portera le nom de son inventeur et sera appelée *porcelaine Salvétat* [1].

Ainsi que nous l'avons dit, toutes les manufactures françaises de porcelaine dure fondées à la fin du XVIIIe siècle, et qui s'élevèrent partout comme par enchantement, procèdent plus ou moins directement de la manufacture de Sèvres; ce sont ses procédés de fabrication qu'elles ont suivis, ses formes et ses décorations qu'elles ont copiées. Il en est de même, du reste, de la plupart des manufactures étrangères, qui lui

[1] Discours de M. Lauth, administrateur de la manufacture de Sèvres, prononcé le 6 septembre 1879.

empruntaient à grands frais ses meilleurs ouvriers et ses décorateurs les plus habiles. Nous passerons rapidement en revue ces différentes fabriques, en nous bornant à signaler les quelques particularités intéressantes que présente leur histoire, et à donner les marques adoptées par la plupart d'entre elles.

Paris. — *Manufacture du faubourg Saint-Lazare.* — Cette fabrique, fondée par Pierre Hannong, qui avait offert à la manufacture de Sèvres de lui vendre les secrets de la porcelaine allemande, produisit d'abord des porcelaines rappelant celles de Frankenthal. Patronnée plus tard par le comte d'Artois, frère du roi, elle fabriqua des œuvres d'un goût plus français et d'une exécution généralement très soignée, marquées, sous la direction de Hannong, d'un H, bientôt remplacé par les initiales du comte d'Artois, surmontées de la couronne de prince du sang, et quelquefois même de la couronne royale.

Fabrique de la Courtille. — Fondée vers 1773, rue Fontaine-au-Roi, par Jean-Baptiste Locré, cette manufacture chercha d'abord à imiter les porcelaines allemandes, et adopta même une marque figurant deux torches ou deux flambeaux plus ou moins bien tracés, mais qui rappelaient en réalité les deux épées croisées de Meissen; plus tard elle transforma cette marque en

deux épis parfaitement dessinés. Ses porcelaines, surtout celles qui datent de la direction de Locré, sont extrêmement remarquables.





Fabrique de Clignancourt. — Cette manufacture de porcelaines, établie en 1775 par Pierre Deruelle, obtint bientôt la protection de Monsieur, frère du roi (plus tard Louis XVIII).

Les porcelaines de Clignancourt peuvent être considérées comme les produits les plus parfaits qui soient



Fig. 150. — Cafetière de Clignancourt; décor en or gravé.
(Coll. de M. Paul Gasnault.)

sortis des fabriques parisiennes de cette époque. Bien que les privilèges accordés à la manufacture royale lui réservassent le droit exclusif de décorer les porcelaines avec de l'or, les manufactures particulières, celles sur-

tout qui étaient patronnées par les princes du sang, ne se faisaient pas faute d'éluder les défenses, et non seulement elles employaient les couleurs réservées et l'or, mais encore elles copiaient les formes et les décors de Sèvres (fig. 150).

Au début, les porcelaines de cette fabrique étaient marquées, par allusion aux moulins qui étaient autrefois en si grand nombre sur les hauteurs de Clignancourt, d'un moulin assez sommairement indiqué en bleu



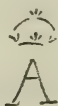
sous couverte; plus tard, quand Monsieur eut accordé son patronage au nouvel établissement, le moulin fut remplacé par son chiffre, composé des lettres L-S-X (Louis-Stanislas-Xavier), entrelacées et surmontées de la couronne de prince du sang, et plus fréquemment encore d'un M et d'une couronne; on eut même, à une



époque, la prétention d'imiter le chiffre de Sèvres, — les deux L entrelacés, surmontés de la couronne ouverte au lieu de la couronne fermée; — mais le directeur de la manufacture fit promptement défendre cette sorte de contrefaçon de la marque royale, et les porcelaines ainsi marquées sont extrêmement rares.

Manufacture de porcelaines dites A LA REINE. — C'est rue Thiroux que fut fondée, en 1778, cette manufacture, dont les produits peuvent souvent rivaliser avec ceux de Clignancourt. Tous les genres de décors furent faits dans cette fabrique, que la reine Marie-Antoinette protégeait, et qui prit rapidement une assez grande importance; un des plus simples et en même temps des plus charmants est le décor dit à *barbeaux,* qui consiste dans un semé de bluets (*barbeaux*) finement et délicatement exécutés.

Les porcelaines de la rue Thiroux, marquées de l'initiale de Marie-Antoinette, avec ou sans la couronne royale, étaient connues et sont désignées encore aujourd'hui sous le nom de *porcelaines à la Reine.*





Manufacture du duc d'Angoulême, rue de Bondy. — Cette manufacture, une des plus importantes de Paris, peut être également considérée comme une de celles qui ont le mieux fabriqué, et surtout le mieux décoré la porcelaine à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci; elle se maintint longtemps en activité, grâce à l'intelligence de ses deux fondateurs, Guerhard et Dihl.

Avant la révolution, elle marquait ses produits, en rouge à la vignette, d'un cachet ovale contenant le chiffre du duc d'Angoulême, et surmonté de la cou-

ronne de prince; puis on substitua à cette marque



celle qui porte la raison sociale en toutes lettres :

M[F] de
Guerhard
et Dihl

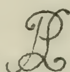
remplacée à la Restauration par la marque suivante :

MANUFAC
de M[GR] le Duc
d'angoulème
à Paris

Dihl, habile chimiste, trouva des couleurs aux tons riches et variés qui multiplièrent les ressources qu'offrait aux artistes la palette de porcelaine dure : le musée de Sèvres possède son portrait, grandeur nature, peint par Drölling, avec un talent merveilleux et qui fut, pour ainsi dire, le prélude des grandes copies et des admirables peintures que Brongniart devait faire exécuter quelques années plus tard.

Manufacture du duc d'Orléans, rue Amelot, au *Pont-aux-Choux*. — C'est au faubourg Saint-Antoine, rue des Boulets, que fut d'abord établie, vers 1784, cette fabrique, qui fut bientôt transférée rue Amelot, au Pont-aux-Choux; elle fut placée alors sous le patronage de Louis-Philippe-Joseph, duc d'Orléans, et

marqua ses porcelaines, désignées sous le nom de *porcelaines du Pont-aux-Choux,* du chiffre de ce prince.



Nous signalerons enfin la manufacture de la rue de Popincourt, fondée par Nast, exploitée plus tard, rue des Amandiers, par ses deux fils, et dont les porcelaines sont marquées en rouge à la vignette :

NAST

et celle de la rue de Crussol, connue sous le nom de Fabrique du prince de Galles, fondée par un Anglais, du nom de Potter, qui signait ses produits en toutes lettres, en accompagnant son nom de lettres et de numéros de réassortiment :

B
Potter
33

La province ne resta pas en arrière de ce grand mouvement qui s'était manifesté à Paris avec tant de vigueur, et sur tous les points du territoire des manufactures s'élevèrent comme par enchantement; nous citerons les principales en suivant l'ordre chronologique, que nous avons cherché à respecter jusqu'à présent.

C'est d'abord la manufacture de NIEDERWILLER, dont nous avons donné l'histoire (p. 327), qui ajoute à la fabrication de ses belles faïences celle de la porcelaine dure, faite avec des kaolins allemands; on retrouve dans cette porcelaine toutes les qualités d'exécution parfaite et de goût délicat qui distinguent les faïences de cette fabrique.

Sous la direction du baron de Beyerlé, de 1768 à 1780, les porcelaines sont marquées, mais rarement, d'un N, et quelquefois, sur les pièces importantes, de son chiffre :



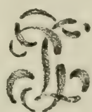
Pendant la période du général comte de Custine, propriétaire de l'établissement jusqu'en 1793, les porcelaines comme les faïences sont marquées des deux C croisés, quelquefois surmontés d'une couronne :



(Ce chiffre ne doit pas être confondu avec celui de Louisbourg, dans le Wurtemberg, composé de deux C également croisés, mais surmontés de la couronne *fermée* ou couronne royale.)

Plus tard, quand Lanfrey, qui était le directeur de la fabrique, en devint définitivement le propriétaire,

les produits de l'usine portent son chiffre entrelacé, posé à la vignette en bleu ou en rouge :



Marseille. — Robert, faïencier à Marseille, dont nous avons parlé (p. 337), ajouta également la fabrication des porcelaines à celle des faïences, et produisit des œuvres assez remarquables, décorées de marines et surtout de fleurs et de bouquets. Il signait en bleu sous couverte :



Limoges. — Le voisinage de Saint-Yrieix, où l'on avait découvert les premiers gisements de kaolin, aurait dû faire établir de nombreuses fabriques à Limoges, si renommée autrefois pour ses beaux émaux ; mais, chose singulière, cette ville, où l'industrie de la porcelaine devait prendre plus tard des développements si considérables, ne possédait, à la fin du siècle dernier, qu'une petite manufacture, fondée en 1779 et acquise en 1784 pour servir de succursale à Sèvres, qui, du reste, la revendit bientôt après. Les premiers produits de Limoges, peu remarquables, sont signés :



La Seinie. — Cette fabrique, située également dans le voisinage de Saint-Yrieix, semble surtout avoir eu pour objet de préparer des pâtes de kaolin, qu'elle expédiait aux manufactures éloignées, et de fabriquer des porcelaines blanches pour les envoyer aux marchands de Paris, qui les faisaient décorer par les *chambrelans*[1].

Elle a néanmoins produit quelques porcelaines assez largement peintes, marquées d'un L et d'un S entrelacés, ou simplement :

LS

Lille. — La manufacture de Lille, dont les porcelaines sont généralement très belles et décorées avec soin, avait à sa tête un chercheur, Leperre-Durot, qui le premier employa la houille à la cuisson de la porcelaine[2], et qui tenta d'appliquer sur la couverte de la pâte dure les émaux translucides. Ces différents essais avaient intéressé M. de Calonne, intendant de Flandre, qui fit placer la manufacture sous le patronage du Dauphin.

Les porcelaines de Lille sont marquées souvent en

[1] Voir la note page 486.

[2] Le musée céramique possède une soucoupe portant au revers : *Fait à Lille en Flandre, cuit au charbon de terre, 1785.* Ce procédé de cuisson à la houille, qui avait été abandonné, fut repris à la manufacture de Sèvres en 1849, après avoir été essayé primitivement à Noirlac; aujourd'hui il est employé d'une façon suivie dans un grand nombre de fabriques.

toutes lettres du nom de la ville ou simplement d'un L, et, plus fréquemment encore, d'un dauphin couronné, tracé au pinceau ou imprimé à la vignette.



Valenciennes. — Cette fabrique, fondée vers 1785 par Fauquez, qui la céda bientôt après à son beau-frère Lamoninary, prit rapidement une grande extension ; elle a produit, du reste, de très belles porcelaines décorées avec beaucoup de goût, et notamment des statuettes et des groupes en biscuit extrêmement remarquables. Les porcelaines de Valenciennes sont souvent signées en toutes lettres ou en abrégé : Valencien, ou marquées :

 [1]

Orléans. — Il y eut à Orléans deux manufactures, dont l'une, dirigée par Gérault, fabriquait des porcelaines très finement décorées. Elles sont marquées d'un lambel, accompagné parfois de la fleur de lis, et mis en rouge ou en or sur les pièces de choix, et simplement en bleu sur les services courants. Pendant la période révolutionnaire et au commencement du siècle,

[1] Cette marque est composée d'un L, initiale de Lamoninary, directeur de la fabrique, et d'un V couché (Valenciennes).

on se servit de vignettes portant le mot *Orléans* en toutes lettres.




Orleans



Parmi les autres manufactures de porcelaine dure française établies en France à la fin du siècle dernier, nous citerons seulement celle de Choisy-le-Roi (1785), qui marquait à la vignette :



et celle de Caen, dont les porcelaines sont reconnaissables à leur fond jaune, sur lequel sont peints des bouquets, des guirlandes, des nœuds de ruban, etc.; elles portent en toutes lettres le mot Caen imprimé à la vignette.

Les souverains étrangers firent de leur côté tous les efforts nécessaires pour implanter dans leur royaume l'industrie qui avait produit en Allemagne, et plus tard en France, des œuvres si merveilleuses, et qui devait affranchir leur pays d'un tribut onéreux payé à des nations rivales. On créa à grands frais des manufactures nouvelles, ou on transforma celles qui existaient déjà, et dans lesquelles on n'avait fabriqué jusqu'alors que de la porcelaine tendre.

Une des plus importantes parmi ces dernières est celle de Naples, ou plutôt de Capo-di-Monte, dans la *Via della Sanità.* Fondée en 1736 par Charles III, cette fabrique ne produisit pendant longtemps que des porcelaines tendres ; la reine Amélie de Saxe, épouse de Charles III, et surtout le roi, prenaient un vif intérêt à cette manufacture ; ce dernier, paraît-il, ne dédaignait même pas de travailler lui-même à la confection des porcelaines, et le meilleur moyen de gagner ses bonnes grâces était de faire l'acquisition de quelques-uns des produits de Capo-di-Monte.

Les porcelaines de Naples sont de style rocaille très alourdi ; les formes en sont tourmentées et surchargées de coquillages, de coraux, de plantes et de figures grotesques en relief, qui auraient gagné à rester blancs et qui malheureusement sont presque toujours peints en polychromie. Le musée céramique de Sèvres possède en ce genre une console qui est bien caractéristique des travaux de cette manufacture. On y fabriquait aussi des vases peints dans le style japonais le plus pur, ou décorés, également en relief peint, de sujets mythologiques assez sèchement modelés.

Les porcelaines de Capo-di-Monte, à cette époque, sont marquées d'une fleur de lis plus ou moins bien dessinée, gravée en creux ou peinte.





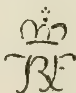
Lorsque Charles III quitta, en 1759, le royaume de Naples pour celui d'Espagne, il laissa la couronne à

son troisième fils, Ferdinand IV, moins amateur des choses de la céramique, et qui ne porta pas un aussi grand intérêt à la manufacture fondée par son père. Moins exclusif que lui cependant, et n'ayant en vue que l'intérêt du pays, le nouveau souverain encouragea la création de fabriques secondaires, sans songer au préjudice qu'elles pourraient causer à l'établissement royal, qui commença alors à décliner pour disparaître définitivement dans les crises politiques de 1821.

C'est dans cette seconde période que l'on fabriqua à Naples des porcelaines dures, quelques-unes faites avec du kaolin pur, d'autres avec des terres spéciales, des argiles talqueuses, qui donnent des produits participant autant de la porcelaine dure que de la pâte tendre ou même de la faïence.

Les découvertes faites à Herculanum, dans la dernière moitié du siècle, exercèrent une certaine influence sur la décoration des porcelaines de Naples; les belles fresques qui ornent les maisons de la ville antique se trouvent souvent reproduites sur des tasses, des cafetières ou des assiettes, avec les formes desquelles elles ne s'harmonisent pas parfaitement, il faut bien en convenir, malgré la perfection qui a présidé à leur exécution.

Les porcelaines de cette seconde époque sont marquées du chiffre de Ferdinand, ou de la lettre N (Naples), surmontés de la couronne royale.





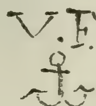
Venise. — Comme toutes les porcelaines italiennes, les porcelaines de Venise sont d'une composition particulière; quelques-unes ont une couverte opaque, rappelant celle des porcelaines tendres de Chantilly, ou un vernis extrêmement vitreux et ramassé parfois en gouttes épaisses comme sur les faïences orientales; ce sont évidemment des porcelaines artificielles à pâte tendre; mais il en est d'autres qui offrent tous les caractères de la porcelaine dure, et sur la nature desquelles il n'y a pas à se tromper. Ces pièces, toujours décorées avec beaucoup de délicatesse, de soin et un goût parfait, sont surtout remarquables par l'éclat de l'or qui les rehausse; il est merveilleux de pureté et d'une chaleur de ton extraordinaire sur certaines porcelaines à armoiries.

Les produits de Venise sont marqués au début :

Venª:

et plus tard d'une ancre, seule ou accompagnée des lettres V. F.





Parmi les autres fabriques italiennes, nous mentionnerons celle de Trévise, fondée vers 1796, et dont les porcelaines, assez grossièrement décorées, sont signées en toutes lettres :

C·A·F·F
Treviso·

cette marque est celle des frères Jean et André Fontebasso, et doit se lire : *Giovanni-Andrea fratelli Fontebasso;* celle de Vineuf, près de Turin, dont la pâte, composée de magnésite ou silicate de magnésie et d'argile talqueuse, résiste mieux que toutes les autres porcelaines aux brusques changements de température; cette manufacture, fondée au commencement du siècle, marquait d'un V, seul ou surmonté de la





croix de Savoie; et enfin celle de Doccia, près de Florence, fondée en 1735 par le marquis Ginori, et qui est restée depuis cette époque dans la famille de son fondateur. Cette belle manufacture a produit également des porcelaines de compositions variées, mais toujours exécutées avec soin et décorées avec talent; on y a fabriqué des statuettes extrêmement remarquables, des vases et des plaques à sujets en relief, et des porcelaines usuelles très bien peintes. La marque de Doccia est une étoile à six rayons en or ou en rouge, tirée des armoiries de la famille Ginori.



En Espagne, l'industrie de la porcelaine fut importée par Charles III, qui avait eu soin d'emmener de Naples avec lui vingt-deux des meilleurs ouvriers et artistes de sa manufacture de Capo-di-Monte. C'est avec leur

concours qu'il établit dans les jardins du palais de Buen-Retiro, à Madrid, une fabrique dont il défendit l'entrée à tout le monde, et qui continua le genre inauguré à Naples. Même sous le règne de son succes-

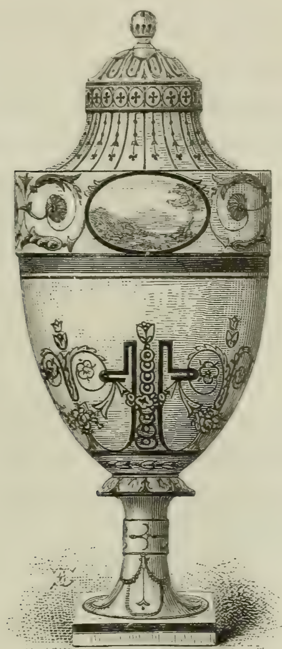


Fig. 151. — Porcelaine dure de Buen-Retiro, près Madrid.

seur, cette manufacture était, sans exceptions, fermée à tous les visiteurs. De Laborde, dans son *Voyage en Espagne,* écrit en 1808, dit : « La porcelaine de Madrid est très belle, et on peut sans exagération la comparer à celle de Sèvres; mais on ne saurait donner aucun renseignement au sujet de l'état actuel de cette manufacture

royale, l'admission des étrangers étant rigoureusement interdite. » Elle fut détruite pendant la guerre, en 1812.

Les spécimens que nous connaissons de la porcelaine de Madrid sont extrêmement remarquables et décorés avec un goût parfait (fig. 151).

Il existe au Palais-Royal à Madrid plusieurs pièces entièrement ornées de revêtements de porcelaine, figurant des enfants en relief sur fond bleu, qui sont citées comme des merveilles de fabrication; un grand nombre de bustes, et surtout de délicieuses statuettes blanches de cette manufacture, ne le cèdent en rien aux plus fins et aux plus délicats produits de la Saxe.

Les marques de porcelaines de Buen-Retiro, surtout celles de la première époque, consistent en fleurs de lis gravées dans la pâte ou peintes, qui ne se distinguent en rien de celles de Naples; plus tard on employa deux C entrelacés assez accentués, peints ou gravés, qu'il faut avoir soin de ne pas confondre avec ceux de Niederwiller.



Nous nous bornerons à citer la fabrique d'Alcora, la seule en Espagne qui, avec Buen-Retiro, ait fabriqué de la porcelaine, mais dont les produits, d'un ton gris jaunâtre, assez grossièrement décorés, n'offrent aucun intérêt; ils sont marqués d'un A peint en or ou en couleur.

La Hollande eut également des fabriques de porce-

laine dure qui ont produit des œuvres assez originales, décorées de sujets de figures peints avec ce soin et cette délicatesse qui distinguent les artistes hollandais.

Une des plus remarquables est la manufacture de Wesp, fondée pendant la guerre de Sept-Ans par le comte de Grosfield, qui n'eut aucune peine à amener dans son pays des ouvriers de Meissen chassés par la guerre, et qui ne craignaient rien tant que d'être obligés d'aller en Prusse. Quelques porcelaines de cette fabrique sont marquées d'un W (Wesp), ou d'une variante des deux épées de Saxe.



Plus tard cette manufacture fut transportée à Amsterdam, ou plutôt à Oude-Loodstrecht, près d'Amsterdam, et ensuite à Amstel, et dirigée par un pasteur protestant du nom de Moll, qui avait su intéresser à son entreprise une société de riches capitalistes.

Les porcelaines de cette époque sont marquées d'abord des lettres M O L (*manufacture Oude-Loodstrecht*), et ensuite du mot Amstel en toutes lettres.

M. OL / N° 10 Amstel

La Haye a possédé également une fabrique dont les produits, d'une pâte fine et blanche, sont décorés avec

un grand soin et marqués d'une cigogne tenant dans son bec une vipère, symbole héraldique de la ville de la Haye.



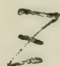
En Suède, MARIEBERG, dont nous avons signalé les belles faïences et les porcelaines tendres, a aussi produit des porcelaines kaoliniques, dont les spécimens assez rares sont d'une fabrication et d'une décoration extrêmement remarquables, comme tout ce qui sortait de cette manufacture. Elles sont marquées d'un M.

COPENHAGUE eut également une fabrique de porcelaines, fondée par un ouvrier venu de Furstenberg. Une décoration qui est particulière à cette fabrique consiste en filets bleus sous couverte, partant d'un médaillon central et divisant les pièces en compartiments réguliers; de légères brindilles de fleurettes également en bleu courent autour de ces filets et constituent un décor bien original, qui a été souvent imité depuis dans un grand nombre d'autres manufactures; les marlis des assiettes sont souvent ondulés ou formés par une succession de petits ovales ajourés, reliés entre eux comme les anneaux d'une chaîne. La marque adoptée à Copenhague consiste en trois traits ondulés figurant les flots de la mer Baltique.



En Suisse, nous trouvons la manufacture de ZURICH, établie, comme la plupart des fabriques de cette époque,

par un Allemand venu de Höscht, qui apporta dans le nouvel établissement la perfection qui caractérise les produits de Höscht, et qui marquait de la lettre initiale :



et la manufacture de Nyon, sur les bords du lac de Genève; ce fut un Français, nommé Maubrée, qui fonda cette manufacture, dont les porcelaines, marquées d'un poisson [1], reproduisent quelquefois avec beaucoup de talent les fleurettes de Sèvres.

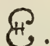


Ce furent également des Français qui établirent à Saint-Pétersbourg une fabrique placée sous le patronage de l'impératrice Catherine II; à plusieurs reprises des artistes de Sèvres, et notamment Swebach, le célèbre peintre de batailles, furent appelés à Saint-Pétersbourg pour y perfectionner la fabrication et surtout la décoration des porcelaines.

Cette manufacture, qui existe encore aujourd'hui, et dont les porcelaines ont été très appréciées à nos diffé-

[1] On trouve un petit poisson à peu près semblable sur des porcelaines françaises, et surtout parisiennes, du commencement du siècle, décorées par un chambrelan nommé *Perche,* qui avait ainsi une sorte de marque parlante; mais il ne peut y avoir de confusion, cette marque étant mise au feu de moufle, c'est-à-dire sur émail, tandis que celle de Nyon est en bleu sous couverte.

rentes expositions, a produit des œuvres extrêmement remarquables, marquées dans le principe du chiffre de Catherine II :



et plus tard de celui de l'empereur Nicolas I[er], surmonté de la couronne impériale.

Nous avons dû, dans ce rapide examen, nous borner à mentionner les principales fabriques fondées à l'étranger à la fin du siècle dernier; il en est d'autres moins importantes dont les produits n'offrent aucun intérêt au point de vue de la fabrication ou de la décoration, et qu'il nous a semblé inutile de mentionner dans un travail d'ensemble.

VI

CÉRAMIQUE ANGLAISE

---

§ I

FAIENCES FINES

Ainsi que nous l'avons dit, nous avons cru devoir réserver un chapitre spécial à la céramique anglaise, un peu trop négligée jusqu'à présent en France par les écrivains qui nous ont précédé. Son étude offre cependant un intérêt considérable, non seulement au point de vue de l'industrie céramique, sous le rapport des matières employées et des perfectionnements apportés dans la fabrication, mais encore à celui de l'histoire des arts décoratifs. C'est en Angleterre, en effet, qu'ont été fabriquées les premières *faïences fines*, d'un usage aujourd'hui si répandu, et c'est à un céramiste anglais que nous devons la découverte des procédés de dé-

coration par *impression,* procédés qui permettent d'égayer à peu de frais les vaisselles de table les plus communes. En outre, sous le rapport de l'histoire proprement dite, les faïences anglaises présentent un intérêt incontestable que nous chercherons à faire ressortir, autant du moins que nous le permettent les limites de ce travail.

Nous devons tout d'abord expliquer ce qu'est la faïence fine, et en quoi elle diffère des faïences que nous avons étudiées jusqu'à présent.

La faïence stannifère, c'est-à-dire recouverte d'un émail blanc à base d'étain, est faite, ainsi que nous l'avons vu, d'une argile colorée masquée par l'opacité de la couverte; elle est par conséquent lourde, forcément un peu épaisse, et assez tendre. La faïence fine, au contraire, ou faïence anglaise, est caractérisée par sa pâte composée d'argile blanche à texture fine, bien cuite, et recouverte d'un vernis cristallin, c'est-à-dire fondu préalablement en verre, plombifère, incolore, et qui laisse apercevoir la couleur de la terre. La première fournit des produits plus *gras* et se prêtant admirablement à une décoration artistique; la seconde donne des reliefs plus précis, plus fins, parfois même un peu secs, mais convenant mieux au façonnage des pièces appelées à servir aux usages journaliers.

La composition de la pâte et de la couverte de la faïence fine varie beaucoup; quelquefois elle ne contient que de l'argile blanche plastique et du silex broyé (d'où le nom de *cailloutage* qui lui est également donné), et dans ce cas sa glaçure est simplement à base de silice et de plomb; d'autres fois elle se compose

d'argile mélangée de kaolin et de silex, et alors sa couverte est à base feldspathique.

C'est à Burslem, en Staffordshire, que la pâte de la faïence fine reçut, vers la première moitié du XVIIIe siècle, la qualité remarquable qu'elle tire de l'introduction du silex dans sa composition, et cette découverte fut due à une circonstance assez singulière. Le fils d'Asbury, le potier que nous avons vu contrefaire l'idiot pour surprendre les secrets des frères Elers (p. 379), allant un jour à Londres, fut forcé de s'arrêter à Dunstable pour faire soigner une ophtalmie dont son cheval venait d'être atteint. Le maître de l'auberge où il était descendu lui conseilla d'employer, pour le guérir, du silex calciné. Asbury ayant remarqué que le silex, noir avant la calcination, avait pris une belle couleur blanche, pensa qu'il pourrait blanchir la pâte de sa poterie en y introduisant cette matière, et, de retour chez lui, essaya ce procédé, dont il obtint les résultats satisfaisants qu'il avait prévus.

Ce fut le point de départ des perfectionnements apportés plus tard dans la fabrication de ces sortes de poteries, qui, suivant la nature de leur pâte leur degré de cuisson et la composition de leur couverte, sont, ou de véritables faïences fines (*earthen-ware*), ou des grès cérames (*stone-ware*), ou même de vraies porcelaines artificielles.

Cette nouvelle faïence pouvait recevoir tous les genres de décoration; elle se prêtait, ainsi que nous l'avons dit, aux reliefs les plus fins et les plus délicats, et même aux découpures les plus légères, et à

l'application des couleurs et des émaux les plus brillants.

Des fabriques furent fondées en grand nombre, non seulement dans le Staffordshire, mais encore dans toute l'Angleterre, à Burslem, à Hanley, à Newport, à Leeds, à Liverpool, à Fulham, à Lambeth, etc. etc.

L'application de la gravure à la décoration des faïences, faite par John Sadler, de Liverpool, vers 1750, vint apporter un nouvel élément à la production de la faïence[1]. Sadler, associé avec Guy Green, avait d'abord songé à demander au roi un privilège lui garantissant la propriété exclusive du mode de décoration qu'il avait découvert; mais il pensa qu'il était préférable de chercher à le tenir secret, tout en se chargeant de la décoration des faïences fabriquées dans les manufactures des contrées environnantes. C'est ainsi que Wedgwood, dont nous parlerons plus loin, envoyait à Liverpool des voitures entières de ses produits qui lui revenaient imprimés.

Malgré la monotonie qui semble devoir résulter, au premier abord, de ce mode d'ornementation, les faïences

[1] Ce procédé d'impression sur faïences et sur porcelaines, dont peu de personnes se rendent un compte exact, est extrêmement simple : il consiste en un *report,* sur la pièce à décorer, d'une épreuve faite sur une planche de cuivre ou d'acier, au moyen d'encres spéciales contenant des oxydes colorants mélangés avec de l'huile de lin qui s'évapore au feu. L'épreuve, tirée sur du papier fin, sans colle et convenablement humecté, est appliquée sur la poterie préalablement enduite d'un mordant ou d'une mixtion saline, et décalquée par pression au moyen d'un tampon de feutre ou d'un petit rouleau. Le papier s'enlève ensuite avec facilité, et comme la gravure qu'il portait a été transportée sur la glaçure de la poterie, il n'y a plus qu'à l'y fixer au moyen de la cuisson au feu de moufle.

anglaises de cette époque sont des plus curieuses à étudier, par suite de la grande variété des motifs qui ont contribué à leur décoration. Toute l'histoire politique et religieuse de l'Angleterre, dans la dernière moitié du XVIIIe siècle, se trouve ainsi reproduite sur des assiettes, des théières et surtout des pots à boire (*mug*), ou des cruches à bière (*jug*). Nous nous bornerons à citer, parmi ces faïences, celles qui furent fabriquées et décorées pendant la guerre de Sept-Ans. La céramique anglaise de cette époque se fait, pour ainsi dire, l'instrument de la haine qu'excitaient partout contre la France les agents de William Pitt, et l'écho des vœux que formait le peuple anglais pour le succès des armes de Frédéric II, « ce prince qui donnait des leçons à toute l'Europe, et qui pouvait hardiment se vanter d'avoir un admirateur dans chaque individu de la nation britannique [1]. »

Déjà le portrait de Frédéric avait été peint sur un grand nombre de faïences décorées à la main, avec assez de légèreté et de talent, de médaillons entourés de fleurs dessinées en noir et recouvertes d'émaux brillants (fig. 152), et des légendes enthousiastes étaient gravées sur les pots à boire des ardents patriotes [2].

Mais lorsque l'impression put être appliquée à la décoration des faïences sans augmenter de beaucoup

[1] *Vie de la duchesse de Kingston*, p. 33.

[2] Un *mug* ou pot à bière, de la riche collection de lady Charlotte Schreiber, porte l'inscription suivante : *This is Thomas Coxe's cup : come, my friend, and drink it up : good news is com'n. The bells do ring : and here's a health to Prussia king.* (Ceci est la coupe de Thomas Coxe ; viens, ami, et bois haut ! de bonnes nouvelles sont arrivées ; il faut faire sonner les cloches et porter ici la santé du roi de Prusse !)

le prix, on ne vit plus partout que trophées militaires, aigles de Prusse, portraits de Frédéric, figures allégoriques, etc., accompagnés de légendes élogieuses et de souhaits.



Fig. 152. — Faïence fine de Burslem; décor peint.

(Coll. de lady Charlotte Schreiber.)

Les poteries usuelles popularisèrent, dans les hameaux les plus reculés, les traits des grands militaires et des hommes politiques qui surent élever si haut, à cette époque, la puissance maritime de l'Angleterre: William Pitt, l'amiral Nelson, le duc de Wellington, le marquis de Granby, l'amiral Duncan, etc.

Plus tard elles reproduisent la prise de la Bastille, les adieux de Louis XVI à sa famille, et autres scènes de la révolution, que les Anglais regardent avec une assez grande indifférence, tout en se félicitant de leur

tranquillité et en portant la santé de leur roi ; puis la haine contre la France apparaît de nouveau, et surtout la haine contre Napoléon [1], en même temps qu'éclatent partout les témoignages d'admiration pour l'empereur Alexandre, l'idole de l'Angleterre, le sauveur



Fig. 153. — Faïence fine de Burslem; décor par impression.

(Coll. de lady Charlotte Schreiber.)

de l'Europe : *Moscow burnt, Europe preserved,* 1812 (Moscou brûlée, Europe préservée), dit une faïence.

Nous aimons mieux les pièces sur lesquelles se trouvent les historiettes, pour ainsi dire légendaires, destinées à égayer les longues veillées d'hiver, les caricatures qui tournent en ridicule les modes excentriques des *macaronis* et des sportsmen, et surtout les joyeuses

[1] « Dire alors en Angleterre : Longue vie à Bonaparte ! était comme si on eût dit : Longue vie à Lucifer ! » (W. Thackeray, *La Foire aux vanités.*)

allégories rappelant, sous des formes variées, le *roast-beef* national et le *porter* si cher au peuple anglais (fig. 153).

Les faïences fines anglaises décorées par impression ne sont pas les seules intéressantes à étudier; il



Fig. 154. — Faïence de Leeds.

(Coll. de lady Charlotte Schreiber.)

est une autre variété de pièces remarquables par leur fabrication soignée, leur couleur un peu jaunâtre (*cream-colour*) et surtout la variété de leurs formes. C'est à Leeds, dans le comté de Suffolk, que fut établie en 1760, par les deux frères Green, cette fabrication dont les produits, enrichis de reliefs (fig. 154) ou délicatement découpés à jour, peuvent être considérés comme les spécimens les mieux réussis de la faïence fine.

L'importance du commerce de Leeds était considé-

rable; ses faïences étaient expédiées dans toute l'Europe, et la manufacture des frères Green avait des dépôts même en Russie. On connaît quelques exemplaires d'un catalogue illustré, imprimé en anglais, en français et en allemand, qui donne les formes et la désignation des nombreux modèles qui sortaient des ateliers de cette importante fabrique.

Mais ce ne sont là que les produits, pour ainsi dire, secondaires de la céramique anglaise, qui devait atteindre, avec Wedgwood, à un degré de perfection qui lui assigne une des premières places dans l'histoire de l'industrie au XVIIIe siècle.

Né à Burslem en 1730, Josiah Wedgwood appartenait à une famille de potiers dont on trouve la trace dans l'histoire de la céramique à partir du XVIIe siècle. Sa première éducation avait été très négligée, et dès l'âge de onze ans il travaillait déjà comme tourneur dans le petit établissement que possédait son père.

Devenu boiteux à la suite d'une maladie qu'il fit dans sa jeunesse, il concentra toute son application à la composition de dessins d'ornement appliqués à la poterie, et surtout à la recherche de pâtes colorées qui le conduisirent à l'imitation des agates, des onyx et des pierres précieuses. Il commença par s'associer avec Harrison, de Stoke, et ensuite avec Wheildon, de Fenton, le potier le plus renommé de cette époque. Mais ces associations durèrent peu, et en 1759 il se retrouva seul; il établit alors à Burslem, dans sa ville natale, une petite fabrique couverte en chaume, suivant l'usage du pays à cette époque, et, ses affaires prospérant, en fonda bientôt une seconde un peu plus

importante, puis une troisième, dans laquelle il créa cette belle poterie couleur de crème (*cream-colour*) qui devait commencer sa réputation. Il présenta à la reine Charlotte, femme de Georges III, des échantillons variés de sa fabrication, et la reine fut tellement charmée de leur beauté et de leur perfection qu'elle autorisa Wedgwood à prendre le titre de fournisseur de la reine; elle voulut même que la nouvelle poterie fût appelée *poterie de la reine* (*queen's ware*).

A partir de ce moment, Wedgwood, aidé de son nouvel associé Bentley, un des hommes les plus distingués et les plus instruits de son époque, appliqua son génie industriel à la perfection des nombreux produits qu'il fabriquait. C'est alors qu'il créa cette nombreuse série de faïences et de grès de différentes couleurs avec lesquels il imitait les camées antiques, les basaltes, les jaspes, etc. etc. Il copia surtout les beaux vases antiques trouvés dans l'Italie méridionale, vers le milieu du XVIIIe siècle, et dont Hamilton avait formé à Naples la riche collection qu'il transporta bientôt après en Angleterre, et qu'il mit tout entière à la disposition des deux associés; il copia surtout d'une façon remarquable le merveilleux vase *Barberini* [1], dont il disputa aux enchères la possession à la duchesse de Portland, à laquelle il ne le laissa qu'après en avoir obtenu la promesse de pouvoir le copier. Le célèbre sculpteur Flaxman lui faisait des modèles de formes, et surtout lui sculptait ces bas-reliefs d'un

[1] Ce beau vase, connu aujourd'hui sous le nom de *vase de Portland*, fait partie des collections du British museum.

goût si pur et d'un dessin si correct et si sévère, ornés de scènes antiques où les figures s'enlèvent en blanc sur un fond coloré, et qui n'ont jamais été égalés depuis, même à Sèvres.

Nous avons trouvé dans l'*Almanach de Gotha*, qui renferme parfois de bien curieux documents sur les industries de luxe du siècle dernier, un catalogue, divisé en vingt classes et donnant une idée de l'importance qu'avait acquise à cette époque la fabrication des poteries dans cette manufacture, dont les débuts avaient été si modestes.

Malgré sa longueur, nos lecteurs nous sauront gré de le transcrire ici; ils y trouveront des renseignements précieux.

CATALOGUE

DES DIFFÉRENTS OUVRAGES DE LA MANUFACTURE DE MM. WEDGWOOD ET BENTLEY EN ANGLETERRE

(Publié à Londres en 1773.)

Les productions de cette manufacture, exécutées en ce que les propriétaires appellent leur terre cuite, leur basalt ou porcelaine dure et leur biscuit blanc, sont distribuées en XX classes.

Ire Classe. — Empreintes en camées et gravures en creux, prises sur des pierres antiques, pour bagues, bracelets, cachets et autres sortes de pièces d'ornements. Prix : 1 sch. la pièce non montée; 3 sch. 6 pence, jusqu'à 5 sch., montée en cuivre doré. Cette classe renferme 1,674 différentes pièces.

IIe Cl. — Bas-reliefs, médaillons, caméo-médaillons, petits tableaux, pris en plus grande partie de l'antique. Toutes ces pièces sont, ou de basalt noir et ressemblent au bronze antique, ou de biscuit poli avec fond encaustique, ce qui leur donne l'apparence de camées. Il s'y trouve aussi une suite de figures d'Herculanum,

exactement moulées et supérieurement finies, les unes en basalt noir à fond roux, et les autres en biscuit blanc à fond gris et brun. Elles portent depuis 2 à 3 pouces de diamètre jusqu'à 18.

III[e] Cl. — Têtes grecques de philosophes, de poètes, d'hommes d'État et autres, prises de l'antique et exécutées en basalt noir. Prix : 1 sch. la pièce.

IV[e] Cl. — L'histoire romaine en médailles, de feu M. Dassier, depuis la fondation de la ville jusqu'au siècle d'Auguste. 60 pièces à 6 p. la pièce.

V[e], VI[e], VII[e] Cl. — Têtes d'illustres Romains, des douze Césars, d'impératrices romaines, suite des empereurs depuis Nerva jusqu'à Constantin le Grand. Les Césars et les impératrices sont copiés d'après des antiques. Ces pièces sont de diverses grandeurs.

VIII[e] Cl. — Têtes des papes par Dassier, à 6 pence la pièce ou 3 pence par assortiment. Elles sont au nombre de 251.

IX[e] Cl. — Les rois d'Angleterre par Dassier. Avec les revers. On ne les vend que par suite qui en renferme 33.

X[e], XI[e] Cl. — Têtes d'illustres modernes, depuis Chaucer jusqu'à nos temps. Quelques-unes de ces têtes sont en basalt noir, et d'autres en biscuit blanc, fond de camée. La grandeur est différente, tout comme le prix, qui va de 1 sch. jusqu'à 1 guinée. Il y en a qui sont en cadre de la même composition, dont le prix, pour la plus grande partie, est entre 3 sch. et 7 sch. 6 pence.

XII[e] Cl. — Bustes, statues, enfants, animaux, en composition noire imitant le bronze antique, de différentes grandeurs, depuis 5 pouces jusqu'à 2 pieds en hauteur.

XIII[e] Cl. — Différentes sortes de lampes et candélabres, tant pour l'usage que pour ornement. Le prix des lampes est depuis 2 sch. jusqu'à 18 guinées. Les candélabres sont d'après l'antique et de divers prix.

XIV[e] Cl. — Théières, cafetières, jattes, pots à lait de diverses sortes, dans le style étrusque. Les théières sont d'une composition particulière, unies ou peintes avec des ornements étrusques et grecs, depuis 6 pence jusqu'à 12 sch. la pièce. Les autres pièces destinées pour des assortiments, déjeuner et autres, se vendent à proportion.

XV[e] Cl. — Pots à fleurs de différentes sortes. Il y a une grande variété de ces pots, tant de ceux qui servent pour y élever des plantes, que de ceux qui ne sont destinés que pour y mettre des fleurs. Le prix des premiers est depuis 6 pence jusqu'à 6 ou 7 sch.

la pièce, et celui des derniers depuis 1 sch. jusqu'à 8 et au delà, selon la composition et le fini.

XVIe Cl. — Vases d'ornement, de forme antique, d'une terre cuite ressemblant à l'agate, le jaspe, le porphyre ou autres pierres colorées de la classe des vitrifiables. Ces vases, exécutés pour orner des cheminées, cabinets, bibliothèques, sont depuis 6 pouces de hauteur jusqu'à 20. Le prix varie, selon la grandeur et la beauté de l'ouvrage, depuis 2 sch. jusqu'à 2 ou 3 guinées la pièce. On les vend communément par assortiment de trois, cinq à sept pièces. Un assortiment de cinq pièces coûte 2, 5, 6 guinées.

XVIIe Cl. — Vases, urnes antiques de porcelaine noire ou basalt factice, très fines, avec ornements en bas-reliefs. La forme de ces vases est fort variée, et leur hauteur va depuis 3 pouces jusqu'à 2 pieds. La pièce se vend depuis 5 sch. jusqu'à 3 ou 4 guinées, excepté les plus grandes et celles qui consistent en plusieurs pièces travaillées avec soin. Un assortiment de cinq pièces par cheminée est vendu depuis 2 guinées jusqu'à 6 ou 8.

XVIIIe Cl. — Vases étrusques, patères, etc., peints. Les vases de cette classe, aussi bien que les peintures, sont copiés avec beaucoup de soin d'après des antiques, tels qu'on les trouve dans Dempster, Gori, C. de Caylus, Passieri, et surtout dans la superbe collection de M. Hamilton.

XIXe Cl. — Vases, urnes, avec des peintures encaustiques. Les figures qu'on voit sur ces vases sont pour la plus grande partie prises de pierres gravées, de peintures et bas-reliefs antiques, et exécutées par d'habiles maîtres. Aucun de ces vases n'est au-dessous de 8 pouces, et leur hauteur monte jusqu'à 20. Le prix est depuis 1 guinée jusqu'à 12.

XXe Cl. — Pièces de cheminée, peintures pour cabinets, sur table de basalt factice ou autres, émaillées d'une façon toute nouvelle. Elles sont depuis la grandeur pour bracelet jusqu'à 20 pouces de diamètre, et coûtent depuis 1 guinée jusqu'à 15 la pièce, selon le nombre des figures et le degré de beauté de l'ouvrage.

Les produits de Wedgwood étaient, on le voit, fort variés; ils étaient, du reste, fabriqués avec un soin si grand et un art si parfait que leur vogue devint considérable; ce furent surtout les portraits et les bustes

des classes X et XI du catalogue ci-dessus qui se débitaient le plus; la plupart sont de véritables chefs-d'œuvre, et rarement la science du relief a été poussée plus loin que dans ces têtes expressives, finement modelées, et qui se détachent en biscuit blanc sur fond coloré généralement en bleu (fig. 155). Le succès



Fig. 155. — Le capitaine Cook; médaillon en biscuit, par Wedgwood.
(Coll. de M. Paul Gasnault.)

de certains de ces médaillons était si grand, qu'en une seule année, 1779, le dépositaire de Wedgwood à Londres, Byerley, vendit plus de mille médaillons de l'amiral Keppel. On fabriquait également des bustes et médaillons des patriotes hollandais; le buste de Cornelius de Witt principalement, fait en terre noire, fut exporté en Hollande et vendu à un nombre considérable d'exemplaires.

Wedgwood mourut le 3 janvier 1795, âgé de soixante-quatre ans, après avoir acquis une fortune princière, qu'il employa aux plus nobles et plus charitables usages.

Depuis 1771 il avait quitté Burslem et avait fondé toute une petite ville de potiers où il établit sa résidence, ses fabriques, les maisons de ses ouvriers, et qu'il avait baptisée du nom d'*Etruria*. On lui doit en partie le creusement du canal de la Trent à la Mersey, qu'il eut le bonheur de voir terminé en 1777, et qui augmenta la richesse de l'industrieuse contrée qu'il traverse ; il avait inventé un pyromètre qui porte son nom, et qui sert à mesurer les hautes températures des fours.

Ses différents produits sont marqués d'un cachet imprimé en creux, et portant le nom de WEDGWOOD, ou la raison sociale : WEDGWOOD ET BENTLEY.

§ II

PORCELAINES

Les porcelaines fabriquées en Angleterre pendant le XVIII[e] siècle rentrent dans la classe des porcelaines tendres, mais la composition de leur pâte diffère essentiellement de celle des porcelaines tendres françaises ; c'est un mélange d'argile blanche et de sable blanc d'Alumbay, dans l'île de Wight, auquel on ajoutait une certaine quantité de fritte vitreuse (*flint-glass*), qui donne à la pâte une semi-transparence ; la glaçure est à base de plomb et cuit à une température inférieure à celle du biscuit. Brongniart, dans son *Traité des arts*

céramiques, leur a donné le nom de *porcelaines tendres naturelles.*

Les porcelaines anglaises ont commencé, comme celles de toutes les fabriques européennes, du reste, par copier les porcelaines de la Chine et du Japon; plus tard elles prirent un caractère plus original; néanmoins, il faut bien le dire, elles sont, à quelques exceptions près, malgré la perfection de leur fabrication et le soin apporté à leur décoration, inférieures à la plupart des autres porcelaines européennes sous le rapport artistique. Les formes en sont presque toujours lourdes, baroques, peu gracieuses, surchargées d'ornements et de détails insignifiants; les couleurs, généralement superbes si on les examine isolément, sont employées d'une façon peu harmonieuse; les ors ont trop d'éclat et pas assez de *solidité* comme apparence. Il serait injuste cependant de méconnaître leurs qualités réelles; la fabrication, ainsi que nous l'avons dit, en est extrêmement remarquable, et la décoration, dans certains cas, est exécutée avec une finesse et un talent extraordinaires; mais cette perfection du décor se perd trop souvent dans un ensemble si disgracieux, que l'on est parfois tenté de la regretter. Nous parlons ici de la porcelaine anglaise du XVIIIe siècle en général; il est évident que beaucoup de pièces sorties des fours de Chelsea ou de Worcester échappent à cette critique, mais ce sont des exceptions.

La manufacture de CHELSEA paraît avoir été la plus ancienne de toutes les fabriques anglaises, et certains auteurs en font remonter la création au commence-

ment même du XVIII[e] siècle ; cependant ce ne fut guère qu'à partir de 1745 qu'elle entra dans une période d'activité réelle et de production suivie. Georges II la protégea, et, pour hâter ses progrès et lui donner plus de développement, fit venir des artistes et des ouvriers des manufactures du duché de Brunswick et de la Saxe. Le duc de Cumberland, à son tour, la patronna d'une façon toute spéciale. De 1750 à 1765, période où la fabrication atteignit au plus haut degré de perfection, la porcelaine de Chelsea était tellement renommée en Angleterre qu'à un certain moment « les services de cette porcelaine étaient vendus à mesure qu'on les retirait des fours, et que les marchands de Londres assiégeaient la porte de l'établissement pour les acheter ».

Les écrivains anglais, Horace Walpole, Watkins, etc., citent plusieurs services remarquables fabriqués à Chelsea, et destinés à des cadeaux princiers. Nous ne croyons pas qu'il en ait jamais existé de plus splendide que celui qui appartient aujourd'hui à S. M. la reine Victoria, et qui fait partie des collections de Windsor-Castle (fig. 156). On retrouve bien dans ce service la surcharge d'ornements que nous avons signalée; mais l'ensemble en est tellement riche, et les fleurs et les oiseaux qui les décorent si bien exécutés, que ces admirables porcelaines peuvent certainement être regardées comme les produits les plus parfaits de la céramique anglaise.

Cependant malgré sa prospérité, peut-être plus apparente que réelle, la manufacture de Chelsea fut à peu près délaissée de 1765 à 1769. A cette date elle

passa entre les mains de William Duesbury, qui possédait la fabrique de Derby, et qui dirigea simultanément les deux établissements jusqu'au jour où, en 1784, il abandonna définitivement celui de Chelsea,



Fig. 156. — Porcelaine de Chelsea; décor polychrome et or.

(Coll. de S. M. la reine Victoria, à Windsor-Castle.)

dont les modèles et les moules furent transportés à Derby.

Outre les services de table, Chelsea a fabriqué un grand nombre de vases décoratifs. Le British museum possède deux de ces vases, datant de 1762, ornés de cartels représentant la *mort de Cléopâtre,* et dans lesquels se montrent au suprême degré les qualités exceptionnelles et les défauts caractéristiques des porcelaines anglaises de cette époque.

Chelsea a produit également un nombre considérable

de statuettes représentant, les unes des figures allégoriques ou familières, les autres les personnages et les guerriers renommés de la Grande-Bretagne ; quelques-unes de ces figures sont d'un bon sentiment artistique



Fig. 157. — Le maréchal Conway ; porcelaine de Chelsea.
(Coll. de lady Charlotte Schreiber.)

et d'une excellente exécution (fig. 157), gâtés malheureusement par une décoration surchargée de détails lourds et parfois ridicules.

Les porcelaines de Chelsea sont marquées d'une pe-

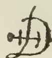


tite ancre peinte en or ou en couleur; on peut égale-

ment attribuer à cette fabrique le triangle que l'on trouve sous beaucoup de porcelaines anglaises. On a cru pendant longtemps que ce triangle avait été adopté par la manufacture de Bow; mais comme on connaît une ou deux pièces où il est accompagné du mot *Chelsea*, et que, du reste, la belle qualité des fonds, dans les porcelaines qui portent cette marque, rappelle les produits de la manufacture de Chelsea, aucun doute ne semble plus possible aujourd'hui.

Derby. — La manufacture de Derby, fondée en 1751 par William Duesbury, prit une grande importance, surtout à partir du moment où, en 1769, celle de Chelsea lui fut adjointe.

Jusqu'à cette époque, les porcelaines de Derby étaient marquées d'un D (*Derby* ou *Duesbury*); les marques des deux fabriques furent alors réunies en une seule, l'ancre de Chelsea traversant le D, et leurs produits



désignés indifféremment sous le nom de porcelaines de *Derby-Chelsea* ou de *Chelsea-Derby*.

La marque fut modifiée lorsque Duesbury obtint, en 1773, de placer sa manufacture sous le patronage du roi; elle se composa alors d'un D surmonté de la couronne royale; plus tard deux bâtons





en croix avec trois points dans chacun des angles furent interposés entre le D et la couronne ; les porcelaines ainsi marquées sont appelées en Angleterre *crown-Derby (Derby à la couronne)*.

Les produits de cette manufacture sont inférieurs sous beaucoup de rapports à ceux de Chelsea, surtout à ceux de la belle période ; nous devons cependant mentionner comme des pièces remarquables les services à bordures d'un beau bleu foncé, vif et limpide, quelquefois rehaussées de filets ou de fleurettes d'or. Les statuettes et figurines, qui sont souvent les mêmes que celles de Chelsea, ne les valent pas au point de vue de l'exécution, ce qui, du reste, se comprend, Derby n'ayant eu les moules que déjà usés ; néanmoins quelques *biscuits* sont d'une très belle fabrication.

Bow. — La manufacture de Bow, ou plutôt de *Stratford-le-Bow*, dans le comté d'Essex, est aussi ancienne que celle de Chelsea, et ses porcelaines, bien que d'une importance moins considérable, sont souvent aussi parfaites que celles de cet établissement ; les formes en sont parfois ornées de reliefs assez purs, et la décoration, qui se compose presque exclusivement de fleurs, y est toujours exécutée avec beaucoup de soin. Comme Chelsea, Bow a produit un grand nombre de statuettes d'un assez bon style, entre autres celles du *marquis de Granby* et celle du *général Wolf*. Un curieux bol du British museum est recouvert d'une sorte d'étui dont le couvercle, ressemblant à la peau d'un tambour, contient une inscription manuscrite qui donne d'intéressants renseignements sur la manufac-

ture de Bow ; on y voit qu'en 1760 cet établissement, dirigé par Crowther et Weatherby, employait à peu près trois cents personnes, dont quatre-vingt-dix peintres et deux cents tourneurs et mouleurs. Il cessa de produire vers 1775, époque à laquelle le matériel, les modèles et les moules furent achetés par Duesbury pour être transportés à Derby.

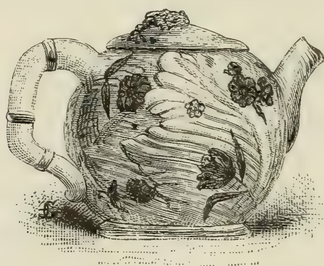


Fig. 158. — Porcelaine de Bow ; théière à relief.

(Geological museum.)

On ne connaît aucune marque que l'on puisse avec certitude attribuer à la fabrique de Bow mais on cite comme étant très caractéristiques les porcelaines sur lesquelles on voit une abeille en relief.

Plymouth. — Les porcelaines de cette fabrique, fondée vers 1760, par un chimiste nommé Cookworthy, sont faites avec des kaolins de la Cornouailles ou du Devonshire ; c'est, en réalité, une véritable porcelaine dure. Cookworthy s'associa avec lord Camelford pour l'exploitation de sa manufacture, et prit en son nom et en celui de son associé un

brevet pour la fabrication de cette porcelaine, qu'il fit décorer dans le principe par des peintres venus de Sèvres. Malheureusement le succès ne répondit pas à



Fig. 159. — Porcelaine de Plymouth; décor polychrome et or sur fond bleu.
(Coll. de lady Charlotte Schreiber.)

son attente, et il vendit son brevet en 1774 à Richard Champion, de Bristol.

La riche collection de lady Charlotte Schreiber [1], à

[1] La collection de lady Charlotte Schreiber, formée avec beaucoup de science et de goût, est certainement une des plus riches et surtout des plus complètes qui existent en Angleterre. Elle est intéressante surtout au point de vue de l'étude de la céramique anglaise : toutes les manufactures de la Grande-Bretagne y sont représentées par des œuvres hors ligne aussi bien que par leurs produits les plus ordinaires.

Londres, possède plusieurs spécimens remarquables de cette rare porcelaine, décorée généralement avec un goût assez pur (fig. 159). La marque que l'on rencontre quelquefois sur les produits de Plymouth consiste en un signe dont on se sert en astronomie pour désigner Jupiter, et qui ressemble assez à un chiffre qui serait formé par la réunion d'un 2 et d'un 4.

Nous nous bornerons à mentionner la manufacture de Bristol, dont l'existence fut éphémère; Champion, qui avait acquis les brevets de Cookworthy, de Plymouth, dépensa des sommes considérables pour y fabriquer sa nouvelle porcelaine; il fut obligé de cesser après quelques années de tentatives infructueuses, au moins sous le rapport commercial, et céda à son tour ses brevets à la compagnie des potiers du Staffordshire, vers 1782. Les porcelaines de Bristol sont généralement marquées d'une croix.

Worcester. — La manufacture de Worcester est certainement la plus importante des manufactures de porcelaines anglaises du xviii[e] siècle; en tout cas, parmi celles que nous avons étudiées jusqu'ici, c'est la seule qui ait survécu.

Elle fut fondée en 1751 par le docteur Wall, habile chimiste, qui le premier appliqua la décoration, par procédé d'impression, au biscuit de porcelaine. Aussi beaucoup de porcelaines de Worcester sont-elles décorées, comme les poteries que nous avons étudiées plus haut, de portraits et de sujets allégoriques; on fabriqua également à Worcester une grande quantité

de pièces à dessins bleus sur blanc imitant les porcelaines du Japon.

En 1788, le roi Georges III visita l'établissement et autorisa les directeurs à lui donner le titre de *Manufacture royale de porcelaines de Worcester*. C'est le titre qu'il porte encore aujourd'hui, bien qu'il appartienne à une société particulière, sous la direction de M. Binns, savant distingué autant qu'artiste éprouvé.

Les marques de Worcester ont beaucoup changé : sous la direction du docteur Wall, elles se composaient d'un W ou d'un croissant; plus tard, quand Richard

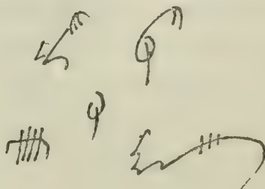


Holdshipp en devint directeur, il termina le croissant, qui avait quelquefois la forme d'un C, par deux ancres,



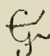
faisant ainsi une sorte de jeu de mots sur son nom avec la marque de sa fabrique (*Holdshipp* signifie littéralement *tient vaisseau*); puis on se servit de marques en cachets ou de signes tracés au hasard,





mais ayant la prétention de rappeler les marques chinoises et japonaises, et enfin de chiffres ou de lettres

barrés par des traits plus ou moins compliqués et sans signification réelle.



La manufacture de Stoke-upon-Trent, fondée par Thomas Minton en 1790, termine la liste des principales fabriques de porcelaines qui datent du siècle dernier.

Dans le principe, la fabrique de Stoke marquait ses produits du signe suivant, et, plus tard, en toutes



lettres. C'est aujourd'hui la plus importante manufacture de la Grande-Bretagne.

La céramique, du reste, a pris un développement considérable en Angleterre depuis l'exposition de 1852, et surtout depuis la création du musée de South Kensingthon, cet admirable établissement qui a exercé une si grande influence sur toutes les branches de l'industrie artistique. Les manufactures se sont multipliées, principalement dans le Staffordshire, et l'Angleterre, qui était, il y a vingt ans à peine, tributaire des fabriques étrangères, peut non seulement fournir aujourd'hui aux besoins de ses habitants, mais encore exporter dans les pays étrangers des porcelaines usuelles remarquables par leur belle ordonnance et leurs qualités exceptionnelles de solidité et de bon marché.

VII

POTERIES AMÉRICAINES, INDIENNES, AFRICAINES, ETC.

Afin de ne pas interrompre l'ordre chronologique que nous avons cherché, autant que possible, à respecter dans cet ouvrage, nous avons dû cesser l'étude des poteries mates au moment où apparaît dans l'industrie européenne le vernis à base de plomb, qui marque le premier progrès réalisé en céramique. Il est cependant d'autres poteries intéressantes à plus d'un titre, et dont nous devons dire quelques mots.

Les plus curieuses sont celles qui ont été trouvées dans les anciennes sépultures de l'Amérique méridionale, au Pérou, au Chili et au Brésil.

Ces poteries sont de deux sortes : les unes, à pâte noire ou rougeâtre plus ou moins fine, mates ou lustrées par polissage; les autres, en terre grise ou même quelquefois blanchâtre, décorées d'ornements

peints en couleurs mates. Dans les deux classes, la terre est peu cuite, assez perméable, et toujours façonnée à la main.



Fig. 160. — Vase péruvien antique.
(Mission Wiener.)

Les poteries de la première série affectent le plus communément des formes et des ornements bizarres. Les unes figurent des animaux entiers ou des têtes d'animaux fantastiques (fig. 160); les autres portent des décorations en relief, où tout ce que l'imagination peut rêver de plus bizarre se trouve représenté (fig. 161).

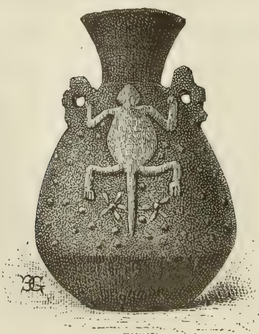


Fig. 161. — Vase péruvien antique.
(Mission Wiener.)

Parfois plusieurs vases sont accouplés, et dans ce cas il y a des combinaisons curieuses pour faire passer le liquide de l'un dans l'autre récipient. Quelquefois aussi le potier a introduit dans ces vases, et avec beaucoup d'ingéniosité, des sifflets disposés avec assez d'art pour que l'eau qu'ils doivent débiter produise, en s'échappant du goulot, un sifflement ou une modulation imitant le chant des oiseaux.

Les peuples des temps incasiques ont souvent, du



Fig. 162. — Sifflet péruvien.

(Musée céramique.)

reste, employé la terre cuite à la confection d'instruments de musique plus ou moins perfectionnés; outre les sifflets que nous venons de signaler dans l'intérieur des vases, ils en fabriquaient d'autres de formes fantastiques (fig. 162), mais dans lesquels des cavités soigneusement ménagées, et que l'on remplissait d'eau, servaient à produire une sorte de gazouillement sonore, dans une tonalité prévue et qui reproduisait, à s'y méprendre, les chants de certains oiseaux. Ils faisaient, en terre également, des flageolets (fig. 163), sur lesquels on retrouve toujours quelques particularités bi-

zarres, et des flûtes qui servaient à accompagner les chants nationaux si mélancoliques que l'on a désignés sous le nom de *yaravis* ou *tristes*[1].

Les vases de la seconde série sont plus simples et affectent plus particulièrement la forme bombée dérivant de la sphère. Les ornements, peints en noir ou



Fig. 163. — Flageolet péruvien.

(British museum.)

en brun-rouge, sont le plus ordinairement géométriques, et reproduisent souvent les méandres, les *postes*, les *grecques*, etc., que l'on trouve sur les poteries antiques de l'Asie Mineure et de la Grèce. Quelquefois aussi des animaux bizarres, des serpents fantastiques, y sont représentés (fig. 164) avec une énergie dans le dessin qui dénote un art incontestable.

Les poteries mexicaines antiques peuvent être également divisées en plusieurs séries.

Celles de la première se composent surtout de vases en pâte rouge très fine, bien cuite et lustrée par polissage; ces vases, modelés avec beaucoup de soin, et quelquefois avec un très grand sentiment de la plastique, sont le plus généralement en forme de têtes hu-

[1] M. Ferdinand Denis a publié sur ce sujet, dans la *Bibliographie musicale*, deux intéressants articles (septembre 1872 et juillet 1873).

maines; parfois des lignes noires ou rouges les décorent d'une façon assez bizarre.

D'autres poteries, d'un aspect bien particulier, sont recouvertes de dessins ou d'ornements linéaires, for-

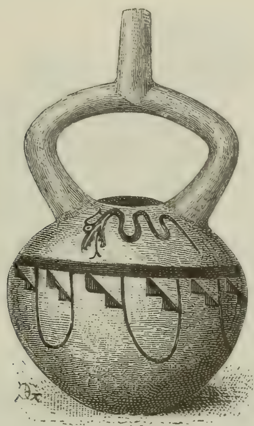


Fig. 164. — Vase péruvien à peintures mates.

(Mission Wiener.)

mant peut-être des signes emblématiques peints en blanc terreux, mat et assez solide (fig. 165).

On a trouvé également, surtout dans les ruines de Mitta, de Palenqué, et dans les environs de Puebla, des quantités de statuettes en terre cuite, et des figurines grotesques accroupies, en terre grise ou rouge très cuite, d'un caractère étrange, mais qui ne manque pas d'art.

Ces poteries, assez recherchées des amateurs, non seulement à cause de leur antiquité, mais aussi par suite de leur valeur artistique indéniable, sont imitées

de nos jours par des Indiens des environs de Mexico, qui vendent comme provenant de trouvailles faites dans les tombeaux les produits de leur grossière fabrication : ce sont, pour la plupart, des caricatures grotesques, dont les amateurs feront sagement de se défier, et qui n'ont rien de commun avec les monu-



Fig. 165. — Poterie mexicaine antique à décor blanc.
(Musée céramique.)

ments de céramique que nous ont laissés les anciens peuples aztèques.

On fabrique également aujourd'hui au Mexique des poteries à pâte rouge ou grise, lustrées par polissage ou décorées, au moyen de couleurs végétales, non cuites par conséquent, de fleurs et d'ornements sur fond gris; ces poteries, extrêmement légères et minces, sont toutes faites à la main et sans l'emploi du tour. La terre, d'une nature particulière, surtout dans les

poteries rouges non peintes, communique à l'eau un goût argilo-ferrugineux très apprécié dans le pays.

On a trouvé dans plusieurs contrées de l'Amérique méridionale, et surtout au Brésil, de grands vases qui



Fig. 166. — Urne funéraire du Brésil.

(D'après le *Voyage au Brésil* de Debret.)

servaient d'urnes funéraires, et dans lesquels on plaçait, un peu recourbés, les corps des chefs de tribus ou des guerriers renommés, revêtus de leurs ornements et tenant leurs armes (fig. 166); ces vases sont généralement enfouis au pied des grands arbres dans les forêts. Cette coutume existait encore au commencement du siècle chez les Indiens Coroados, sur les rives du Paraïba, à quelque distance de Campos.

Les poteries des Indes n'offrent aucune particularité

digne d'être signalée; les Hindous, au moins jusqu'à ces derniers temps, paraissent avoir ignoré l'art de fabriquer des poteries émaillées, ou ne l'avoir que très peu pratiqué s'ils l'ont connu. Quant à leur céramique usuelle, elle se compose généralement de vases domestiques de formes simples, de texture mince, très bien façonnés au tour.

Suivant Brongniart, on fabriquerait aux Indes, et notamment au Bengale, quelques petites soucoupes ou galettes minces en terre fine aromatisée avec du musc, que les Indiens, et surtout les femmes, achètent pour les manger ou au moins les croquer. Ce fait, du reste, a été confirmé à différentes époques par plusieurs voyageurs [1].

Les poteries des peuples de l'Afrique sont généralement assez grossières ; dans quelques contrées cependant, principalement sur le littoral, on retrouve dans la céramique, ainsi, du reste, que dans tous les arts industriels, comme un souvenir vivant de l'antiquité ;

[1] Voici ce que dit à ce sujet Biron, dans les *Curiosités de la nature et de l'art* (Paris, 1703, page 69) : « J'ai apporté des Indes plusieurs de ces pots en terre de Patna, et surtout de ces bouteilles qu'on appelle *gargoulettes*. Et nos curieux sont ravis d'étonnement de voir des bouteilles de terre qui tiennent une pinte de Paris, qu'on pourroit presque souffler comme ces bouteilles de savon que font les petits enfants. On se sert de la gargoulette pour mètre rafraichir l'eau. Quand l'eau y a été un peu de tems, elle prend le goût et l'odeur de la terre de Patna, et devient délicieuse à boire; et ce qui est plus ravissant, c'est que le vaze s'humecte, et qu'après avoir bu l'eau, on mange avec plaisir la bouteille. Les femmes des Indes aiment à la fureur cette terre de Patna, et si on ne les observoit pas là-dessus, il n'y a point de femme qui, en peu de jours, ne grugeât tous les pots, plats, coupes, bouteilles et vazes de la maison, tant elles sont friandes de cette terre. »

Le même fait se produit au Mexique.

les ornements, surtout dans les vases, sont presque toujours géométriques, et rappellent ceux qui décorent les poteries des artisans grecs ou phéniciens.

Comme chez les peuples de l'Amérique méridionale, on rencontre fréquemment des vases accouplés et réunis ensemble au moyen de canaux assez étroits.



Fig. 166. — Poterie kabyle à peinture non cuite.

(Musée céramique.)

Cette disposition originale et parfois, d'un aspect élégant, a été inventée surtout dans le but d'empêcher le passage des insectes nuisibles, et principalement des sangsues, qui se trouvent en grand nombre dans les sources ou les ruisseaux où l'on puise l'eau. Certains vases même sont tout à fait clos, et c'est par un siphon, dont l'orifice se trouve au fond du récipient, qu'on peut les emplir en les plongeant dans un bassin.

Les tribus kabyles fabriquent des poteries assez particulières, surtout des vases et des lampes qui ont souvent jusqu'à vingt et vingt-cinq becs, et qui sont

décorés de couleurs variées et de dessins géométriques parfois semblables à ceux des vases étrusques; cette décoration, mise après la cuisson, est obtenue au moyen de couleurs ocreuses qui ne supportent pas le feu et qui sont recouvertes d'un vernis végétal (fig. 166).

Nous mentionnerons enfin ces vases que l'on trouve un peu partout chez les peuples de l'Orient, que Brongniart désigne sous le nom d'*hydrocérames*[1], et qui ont la faculté d'abaisser la température de l'eau qu'ils contiennent, de 5 à 8 degrés au-dessous de celle de l'endroit où ils sont placés. La pâte de ces poteries, tendre, poreuse et perméable, se laisse pénétrer par le liquide de façon qu'arrivé à l'extérieur, il présente à l'air une grande surface qui favorise une évaporation assez rapide pour opérer un refroidissement sensible.

[1] En Espagne, où l'usage de ces vases est très répandu, on les appelle *alcarazas*.

VIII

APPLICATION DE LA CÉRAMIQUE A L'ARCHITECTURE

Nous avons cherché à montrer dans ce livre les progrès successivement réalisés dans la céramique aux différents âges de l'humanité chez tous les peuples du globe; il nous reste maintenant à dire quelques mots de l'application qui en a été faite en architecture, aussi bien dans la construction que dans la décoration des monuments.

Nous avons vu l'usage considérable que les Égyptiens et les Assyriens ont fait des briques crues ou émaillées dans la construction des pyramides de Memphis et des nécropoles de Saqqarah, ou dans le revêtement extérieur des palais de Ninive et de Babylone; nous ne reviendrons pas sur ce sujet.

Plus tard nous trouvons la terre cuite employée d'une façon suivie dans la décoration des monuments de la

Grèce et de Rome, où la fabrication des briques et surtout des tuiles était arrivée à un degré de perfection qui n'a pas été surpassé de nos jours.

Les côtés obliques des toits, dans les monuments antiques, étaient recouverts de tuiles plates (*tegulæ*) trapéziformes, portant des rebords saillants, et reliées entre elles par des tuiles cintrées (*imbrices*) emboîtées l'une dans l'autre et servant à couvrir les vides de jonction des tuiles plates, qui formaient ainsi des canaux pour l'écoulement des eaux. Au bord du toit, les jonctions étaient masquées par un bandeau vertical décoré de riches moulures, de palmettes et de figures diverses ; très fréquemment ce bandeau se composait de grandes tuiles ornées de superbes peintures ou de reliefs souvent rehaussés de couleurs, auxquelles on donna le nom d'*antéfixes* (fig. 167). Ce genre de décoration, qui remonte à la plus haute antiquité [1], s'est continué jusqu'aux derniers temps de l'art romain ; on en trouve même encore quelques exemples dans les monuments qui datent de l'époque mérovingienne.

Les Romains, plus que les Grecs, ont fait usage de la céramique dans leur architecture ; mais c'était cependant de la Grèce, ainsi que nous l'apprend une lettre de Cicéron à Atticus, qu'ils tiraient les antéfixes, les métopes et les bas-reliefs en terre cuite dont ils se

[1] Après avoir énuméré tout ce que l'art de la plastique doit à Dibutade de Sicyone, Pline (lib. XXXV, cap. XII) ajoute : « Primusque tegularum extremis imbricibus imposuit, quæ inter initia *protypa* vocavit. » *Protypa* est l'ornement que les architectes appellent *antéfixes;* il désigne également un avant-corps destiné à mettre la corniche à l'abri de la pluie.

servaient pour décorer leurs temples et leurs palais. Le Louvre possède une merveilleuse réunion de ces terres cuites provenant de la collection Campana.

Au moyen âge, une des applications les plus répandues de la terre cuite à l'architecture consistait dans l'emploi des carrelages émaillés.

Primitivement on s'était servi des mosaïques pour



Fig. 167. — Antéfixe grec.
(Musée du Louvre.)

le pavage des temples et des palais, et l'on sait quelle richesse ce genre de décoration répandit sur les fastueux édifices de Rome et de Byzance; mais le travail des mosaïques était fort coûteux, et leur exécution demandait un temps considérable; de plus, il était difficile d'associer des pierres d'une égale dureté, et les plus tendres, s'égrugeant les premières, produisaient forcément des inégalités.

On eut alors l'idée de remplacer le travail dispendieux du lapidaire par celui plus facile du céramiste, et l'on substitua les carreaux de terre cuite aux mosaïques. Indépendamment des ressources que présentait

leur fabrication, ils étaient moins froids que les dalles de pierre, et leur établissement était moins long et surtout moins coûteux.

Cependant l'emploi des carrelages en terre cuite ne se généralisa véritablement qu'après la découverte du vernis plombeux; c'est alors que l'art si vivant et si imagé du moyen âge, laissant de côté les dessins géométriques et les figures simples, transporta sur les carreaux un grand nombre de personnages et de décorations symboliques. Ici c'est un fou dansant; là, un autre qui souffle dans une trompe, ou bien encore un cavalier qui sonne de l'olifant. Tout ce que l'imagination peut inventer de combinaisons ornementales, de chimères, d'animaux fantastiques, de diableries, se trouve assemblé dans les salles d'armes, dans l'aire des châteaux, dans les chapelles, et forme, avec des rinceaux diversement agencés et parfois disposés d'une façon bizarre, des tapis aux riches couleurs dont bien peu malheureusement nous sont parvenus intacts.

La fabrication des carreaux émaillés, très répandue au XIVe et au XVe siècle, surtout en France et en Angleterre, était des plus simples : on formait des carrés de terre, et avec un moule d'un très faible relief on imprimait les dessins en creux; ce creux étant ensuite rempli d'argile d'une coloration différente de celle de la terre, on passait sur le tout un vernis transparent, vert ou jaune, et la cuisson achevait le travail. L'épaisseur des carreaux était toujours de 2 centimètres, et la superficie de 9 à 13 centimètres carrés. Plus tard, la fabrication perfectionnée, en donnant aux carreaux des formes variées dont l'assemblage formait des dessins

et des arabesques du plus gracieux effet, permit de continuer régulièrement un système d'ornementation souvent assez compliqué, et d'obtenir ainsi une plus grande diversité dans le décor.

L'usage de ces carreaux se continua jusqu'au XVI[e] siècle ; à cette époque, la découverte du vernis à



Fig. 168. — Carrelage italien daté de 1502.

(Musée du Louvre.)

base d'étain les fit remplacer par un carrelage plus brillant de couleurs, mais beaucoup moins solide et qui disparut bientôt ; il n'est plus employé aujourd'hui que pour le revêtement des murs des laiteries et des fourneaux de cuisine [1].

L'Italie a fabriqué un grand nombre de ces carreaux émaillés, dans lesquels on retrouve toutes les qualités des majoliques d'Urbino ou de Faenza (fig. 168).

[1] Les fabriques de Delft, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, étaient renommées pour leurs carreaux de revêtement, dont plusieurs formaient de véritables tableaux.

Les briques vernissées étaient souvent employées dans l'ornementation extérieure des maisons au moyen âge ; malheureusement les spécimens qui sont arrivés jusqu'à nous sont rares. L'effet cependant devait en être assez décoratif, si l'on en juge par une grande brique losangée représentant en haut relief *sainte Barbe;* ce curieux monument du xve siècle, qui provient d'une maison à pans de bois située à Beauvais, est aujourd'hui au musée de Sèvres.

L'usage des tuiles émaillées de diverses couleurs paraît avoir été assez répandu en Europe au moyen âge ; outre l'exemple que nous avons cité (p. 153) de la grande tour du Louvre à toit conique, dite tour de Philippe-Auguste, nous en trouvons plusieurs preuves dans les anciens auteurs, une entre autres dans le *Traité d'architecture* de Léon-Baptiste Alberti[1] : *La Germania risplende per i tegoli invetriati,* dit-il.

Nous signalerons enfin un emploi peu connu généralement de la céramique dans les églises du moyen âge, non seulement en France, mais encore en Espagne, en Suède, en Danemark et même en Russie; nous voulons parler des poteries que l'on plaçait dans les voûtes, dans l'épaisseur des murailles, et souvent même sous les dalles des chœurs des édifices religieux, pour leur donner plus de sonorité. Ces poteries acoustiques étaient ou des cruches ordinaires, ou des sortes de cornets qui paraissent avoir été fabriqués exprès. Depuis l'époque où M. Didron, dans les *Annales archéo-*

[1] Alberti (L.-B.), architecte, peintre et sculpteur, mort à Florence en 1485, était surnommé par ses contemporains le Vitruve moderne. Il a laissé divers traités de peinture, d'architecture et de sculpture.

logiques[1], a appelé sur ce fait l'attention des architectes et des archéologues, on a signalé la présence de poteries acoustiques dans un grand nombre d'églises.

Dans le chapitre que nous avons consacré à Luca della Robbia et à ses continuateurs, nous avons montré le rôle que la terre émaillée a joué en Italie, à partir du xve siècle, dans la décoration intérieure et extérieure des monuments, et nous avons dit comment Girolamo della Robbia avait été appelé en France pour y importer la pratique de son art. Malheureusement il ne reste, dans notre pays, qu'un trop petit nombre de vestiges de ce genre d'ornementation pour que nous puissions nous rendre un compte exact de l'importance que les architectes français y avaient attachée. A défaut de terre émaillée cependant, il existe encore beaucoup d'exemples de terres cuites employées dans la décoration des châteaux et des maisons du xvie siècle, surtout en Normandie.

C'est en Normandie, du reste, aux environs de Lisieux, à Manerbe, à Bonnebault et à Pré-d'Auge, qu'étaient fabriqués les ornements placés sur les pignons, sur les croupes et sur les lucarnes des châteaux, des maisons et des fermes, et qui sont désignés sous le nom d'*épis de faîtage.* La recherche dans ce genre de décoration a été poussée à l'extrême, surtout dans la dernière moitié du xvie siècle.

« L'exécution de ces sortes d'ornements, dit M. Texier[2], présentait peu de difficulté, quelle que fût la hauteur

[1] T. XXI, pp. 294-297, année 1862.

[2] *Revue de l'architecture,* janvier 1866.


Fig. 169. — Épi de faîtage en terre émaillée (XVIe siècle).
(Musée céramique.)

de l'épi, qui se composait de tubes ou manchons en terre cuite, décorés avec le goût le plus varié. Le tout était retenu par une longue tige de fer qui était scellée dans le poinçon du faîtage. »

Les épis normands atteignent parfois une hauteur de 1m 60 et même 1m 80, et se composent de motifs formant autant de pièces séparées. Celui que représente la figure 169 est un des plus remarquables spécimens de ce genre de décoration. Des faîtages beaucoup moins importants étaient employés en Bretagne, surtout aux environs de Lamballe, et le musée de Troyes possède un très bel épi qui laisse supposer que ce genre de décoration était également usité en Champagne.

Mais c'est en Orient, et surtout en Perse, que la terre fut employée dans la décoration des édifices; les murailles et les dômes des mosquées et des palais sont recouverts de briques et de tuiles émaillées,

aux couleurs étincelantes sous les rayons du soleil. Rien n'est plus riche, au point de vue de l'ornementation architecturale, que ces merveilleuses plaques de revêtement décorées de rinceaux et d'entrelacs accompagnés de fleurs ornemanisées, portant des inscriptions qui se détachent en relief doré ou en réserves blanches sur des fonds ornés d'arabesques d'or, ou reproduisant parfois, comme un défi jeté au Coran, des figures humaines et des animaux.

De l'Orient, l'emploi des revêtements émaillés passa en Espagne; c'est à Manisès que paraît avoir commencé la fabrication des carreaux peints ou en relief, désignés en Espagne sous le nom d'*azulejos,* et dont il existe encore aujourd'hui de nombreux et intéressants spécimens dans les édifices de Séville, de Grenade et de Valence. Un des plus remarquables échantillons de ces terres émaillées se trouve au musée de Cluny; c'est une belle plaque aux armes d'Espagne, provenant de la grande salle ou *audiencia* d'un palais des environs de Valence. Le même musée possède également une enseigne d'une ancienne fabrique d'azulejos, située à Manisès, et qui se compose de figures variées en costumes du XVIIe siècle, divisées chacune en deux carreaux, et formant par rapprochement les mots : FABRICA DE AZULEJOS; le fond est blanc et les figures peintes en camaïeu bleu. A Valence, où l'industrie des revêtements émaillés s'est continuée jusqu'à nos jours, on fabriquait principalement autrefois des carreaux à armoiries, et, dans ces derniers temps, des carreaux dont l'assemblage constituait de véritables tableaux représentant des faits historiques ou des scènes variées.

Le musée de Sèvres possède deux de ces revêtements, d'une exécution un peu large, mais d'un grand effet décoratif.

La porcelaine, au moins en Europe, ne fut que très rarement employée dans la décoration architecturale, et seulement à l'intérieur; nous avons signalé les salles du Palais-Royal de Madrid, dont les parois sont revêtues de plaques ornées de sujets en relief; mais cet exemple ne fut pas suivi.

Il n'en est pas de même en Chine, où la porcelaine a toujours joué un rôle assez considérable dans la construction; les toits sont recouverts de tuiles longues en terre vernissée ou en porcelaine grossière, s'emboîtant les unes dans les autres comme les *imbrices* des Grecs et des Romains, et terminées également, au moins pour celles qui sont situées au bord des toits, par des saillies verticales décorées d'ornements en relief; quelques-unes portent sur leur arête des animaux fantastiques modelés en ronde bosse. Dans les palais habités par le souverain, ces tuiles sont jaunes, et la décoration se compose principalement du dragon impérial. Les galeries et les balustrades des édifices sont souvent formées par briques creuses à dessins géométriques; des briques ou plaques peintes décorent également l'extérieur des maisons, ou forment à l'intérieur des panneaux mobiles qui viennent ajouter l'éclat de leurs couleurs à la richesse des luxueux appartements.

Mais c'est surtout à la construction de la tour de Nankin, édifiée au commencement du XVe siècle de notre ère et détruite au XVIIIe, que fut faite la plus

grande application de la porcelaine. Le P. Lecomte, qui la vit en 1730, nous en a laissé une description intéressante. Ce curieux monument, de forme octogone, était composé de neuf étages, séparés par des toits en saillie ornés de clochettes à chacun des angles; il n'avait pas moins de 80 mètres de hauteur sur 29 de largeur à la base; les murs en étaient partout revêtus de plaques de porcelaine blanche posées sur champ, et les toits recouverts de tuiles vernissées; les encadrements des nombreuses ouvertures qui se trouvaient à chaque étage étaient peints en jaune ou en vert, et décorés de figures de dragons en relief. Le musée de Sèvres possède une réduction en porcelaine qui donne une idée exacte de ce que devait être cette fameuse tour, malgré la décoration, qui paraît en être plus riche que celle qui ressort de la description du P. Lecomte.

Aujourd'hui, et grâce à la campagne entreprise en faveur de la décoration polychrome par d'habiles architectes, à la tête desquels se trouvent M. Ch. Garnier et M. Sédille, la céramique ornementale a fait un grand pas en avant, surtout en France et en Angleterre. L'Exposition de 1878, au Champ-de-Mars, montrait avec orgueil les grands panneaux décoratifs exécutés par M. Deck, dans ses ateliers de la rue de Vaugirard, ou par M. Boulenger à Choisy-le-Roi, et tout le monde a admiré les terres cuites d'un si grand style ornemental et d'une si belle exécution, fabriquées par M. Lœbnitz, de Paris.

A Londres, MM. Doulton ont élevé l'industrie des

grès émaillés destinés à l'architecture à un degré de perfection inconnu jusqu'à présent, et leurs combinaisons ingénieuses et artistiques permettent l'emploi de la terre dans toutes les constructions.

Ces exemples seront suivis, nous n'en doutons pas, et déjà nous voyons s'élever partout, dans les environs de Paris, sur les plages de Normandie ou sur les bords de la Méditerranée, des constructions élégantes où la terre émaillée, aux tons riches et éclatants, vient égayer nos regards et rompre la monotonie un peu triste de la pierre grise.

IX

CONCLUSION

Nous avons cherché à montrer dans cet ouvrage les différentes manifestations de l'art de la terre à tous les âges de l'humanité et dans tous les pays; il nous reste maintenant à dire quelques mots de l'état actuel de cette belle industrie céramique, qui semble avoir atteint aujourd'hui un degré de perfection tel qu'aucun progrès ne paraît plus réalisable, surtout si l'on compare la première poterie sortie des mains de l'homme, au début de la civilisation, avec les œuvres merveilleuses, aux formes pures et élégantes, si riches de décoration et si étincelantes de dorures, des manufactures de Sèvres ou de Meissen.

La découverte du kaolin, qui permettait de fabriquer en Europe des porcelaines semblables à celles de l'extrême Orient, fut considérée comme réalisant le dernier

perfectionnement qui pouvait être apporté à l'art de la céramique. Il se produisit alors ce qui avait eu lieu au XVIe siècle pour les poteries vernissées, lorsqu'on découvrit l'émail blanc opaque : les faïences furent abandonnées à peu près complètement, ou réservées seulement aux usages les plus communs, pour être remplacées par les porcelaines, et, dans certains cas, par les faïences fines ou *terres de pipe,* plus propres, plus légères et plus solides, mais aussi beaucoup plus froides d'aspect. Il en résulta, au point de vue artistique, une certaine raideur de formes et surtout une assez grande monotonie, malgré les surcharges d'ornements en relief, de couleurs ou de dorures qui décoraient les porcelaines d'apparat, surtout sous le règne de Louis-Philippe.

Il était réservé à notre époque de faire revivre tous les anciens procédés en montrant quel immense intérêt présentaient, au point de vue décoratif, les faïences et les terres dédaignées pendant si lontemps.

Grâce à l'impulsion féconde de Riocreux, le savant et regretté conservateur du musée de Sèvres [1], d'Albert

[1] Le musée de la manufacture de Sèvres, fondé en 1824 par Alexandre Brongniart, eut pour conservateur jusqu'en 1872 Denis-Désiré Riocreux, savant modeste et bienveillant, plein de dévouement pour l'œuvre à la création de laquelle il avait été attaché dès le début. C'est à son initiative, à ses recherches incessantes et à son amour pour ce musée, auquel il a consacré toute son existence, que la manufacture de Sèvres doit l'accroissement successif de ces richesses artistiques qui constituent la collection la plus complète et la plus intéressante qui existe au monde dans le domaine de la céramique, de même que c'est grâce à ses conseils affectueux et sûrs, et à son goût éclairé, que beaucoup de fabricants ont pu arriver à réaliser les nombreux progrès qui placent aujourd'hui les manufactures françaises au premier rang dans l'industrie européenne.

Jacquemart, d'Adrien Dubouché, dont la ville de Limoges déplore la mort récente[1], et de quelques amateurs instruits et passionnés, la céramique a repris une des premières places parmi les industries artistiques de la France.

Il nous faudrait écrire un volume entier pour examiner dans tous leurs détails et louer comme elles le méritent les œuvres enfantées par cette sorte de renaissance de la céramique, qui a commencé à se manifester, il y a trente ans, avec Avisseau, de Tours, dont les émaux rivalisaient avec ceux de Palissy, et se continue aujourd'hui avec les merveilleuses faïences de Théodore Deck, ce potier au gout sûr et délicat, pour lequel le feu semble n'avoir pas de secrets.

Il est malheureusement une tendance fâcheuse contre laquelle nous ne saurions trop nous élever : à force de vouloir faire du nouveau, nos artistes actuels créent des vases excentriques, baroques, dans lesquels rien ne se tient, et qu'ils recouvrent au hasard de motifs décoratifs n'ayant aucun rapport avec la forme et la destination de l'objet qu'ils croient orner ainsi. Les portraits de nos hommes politiques s'étalent dans le

[1] M. Adrien Dubouché peut être regardé à juste titre comme un des protecteurs les plus ardents et les plus dévoués de l'industrie céramique de notre pays. Outre l'école spéciale qu'il a créée, il a fondé à Limoges un musée qui rivalise sous bien des rapports avec celui de Sèvres, et à l'accroissement duquel il consacrait tous les ans des sommes considérables; il venait de l'enrichir de la magnifique collection de M. Gasnault, à laquelle nous avons tant emprunté pour l'illustration de ce livre, quand la mort l'a saisi. M. Dubouché était un homme de cœur et de haute intelligence, et sa perte est vivement sentie par tous ceux qui avaient eu le bonheur de le connaître.

fond des plats, où ils sont outrageusement déformés; des paysages entiers, des villes du pseudo moyen âge, des basses-cours entières, tournent autour des vases sans aucun souci des formes et des saillies. Les *barbotines* colorées, d'un emploi trop facile, et qui, dans certains cas et chez quelques artistes, donnent de si remarquables résultats, veulent trop souvent imiter sur la terre émaillée la peinture à l'huile. Il y a là un contresens contre lequel on ne saurait trop s'élever. A toutes les époques, les potiers dont nous avons étudié les œuvres dans cet ouvrage ont été des décorateurs et non des peintres, et ils ont toujours eu le bon sens de ne pas demander à leur industrie autre chose que ce qu'elle pouvait donner. La part de la céramique est assez belle, du reste, et les ressources qu'elle offre assez grandes, pour qu'elle n'ait pas besoin de rien emprunter à des arts qui, sous bien des rapports, lui sont inférieurs.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

INDEX

11840. — Tours, impr. Mame.

